FERNANDO R. DE LA FLOR

BARROCO

REPRESENTACIÓN E IDEOLOGÍA EN EL MUNDO HISPÁNICO (1580-1680)

CÁTEDRA

Barroco

Representación e ideología
en el mundo hispánico
(1580-1680)

Fernando R. de la Flor

Barroco

Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Ilustración de cubierta: Alonso Cano, *Un rey de España* (fragmento)
© Museo Nacional del Prado

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el año europeo de las lenguas.

CREATIVE COMMONS

© Fernando Rodríguez de la Flor
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2002
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 6.842-2002
I.S.B.N.: 84-376-1960-2
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

Prólogo 13

Introducción: El *eón* barroco hispano. 1580-1680: giro hacia una cultura propia 15

Regreso *del* Barroco 15
Ingeniería lírica y visión del mundo 24
Reinado de sombras 33

Capítulo primero. Emblemas de melancolía. Nihilismo y deconstrucción de la idea de mundo 43

Lecturas del mundo 43
Hominem te esse cogita versus *cogito ergo sum* 48
«Y no hallé cosa en que poner los ojos...» 63

Capítulo 2. Negro, nada, infinito. *Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro 77

Claro-oscuro 77
Significando la nada 86
Lágrimas barrocas 92
Objetos de melancolía 94
El arte sin tiempo 104
«Teatro» de los cielos 108

Capítulo 3. Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela contrarreformista 123

Ciudad e imaginario de la Contrarreforma 123
Pintura corográfica 131
Teatro de grandezas eclesiásticas 134

Topología fantasmal 149
Blasón. El artefacto retórico 150

CAPÍTULO 4. EFÍMERO DE ESTADO. FRACASO Y ANULACIÓN DEL RÉGIMEN CONMEMORATIVO: LA RELACIÓN DE FIESTAS 161

La escritura del efímero 165
El declive del espectáculo 170
«No el rico adorno y la imperial grandeza mueva a curiosa admiración y espanto...» 174
Teatro funeral 182
Escritura y monumentalidad 184

CAPÍTULO 5. EL BASTIÓN BARROCO. METÁFORAS DE LA DECADENCIA MILITAR HISPANA 187

Belona hispana 187
Castillos interiores 201
Utopía defensiva 212
Marte et Arte 218

CAPÍTULO 6. MUNDO SIMBÓLICO. EL REINO DE LA METÁFORA Y EL OCASO DE LA TEOLOGÍA ESCOLÁSTICA HISPÁNICA 231

Dictionarium, florilegium, thesaurus, sylva, bibliotheca, compendium, officina, sinopticon, cornucopia, polyanthea... Theatrum 231
Arcana, mysteria, abscondita, recondita, oculta... Secreta 246

CAPÍTULO 7. FLORES DEL YERMO. SOLEDAD, RENUNCIA SEXUAL Y POBREZA EN LOS ERMITAÑOS ÁUREOS 261

Marginalidad eremítica 261
De la historia al texto 271
La dieta anacorética y el «Yermo de Hipocresía» 273
La habitación en el Desierto 278
La soledad del Desierto 285
Porneia 291
La destrucción del ideal 297

CAPÍTULO 8. RETÓRICA Y CONQUISTA. LA NUEVA LÓGICA DE LA DOMINACIÓN «HUMANISTA» 301

Por la palabra y por la mano 302
Beligerae cultor Iberiae ([Valadés] «humanista de la bélica Iberia») 309
La industria blanda de la predicación 318
De orbis terrae concordia 325

CAPÍTULO 9. METAMÉTRICA. LA RAZÓN GRÁFICA BARROCA 333

Poéticas tipográficas 333
Bizarrías de la escritura o «de las vanas sutilezas» 343

Musa (meta)métrica 349
La senda hermenéutica 352

Capítulo 10. Eros barroco. Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista 355

Máquina represiva/máquina discursiva 360
Sylva nuptialis 373
La pasión disciplinada 389

El mérito de España ha consistido no sólo en haber cultivado lo excesivo y lo insensato, sino en haber demostrado que el vértigo es el clima moral del hombre.

É. M. CIORAN, *De lágrimas y santos*

Prólogo

A los veinticinco años de la aparición de *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall, parece evidente que el modelo hermenéutico instaurado por aquel libro seminal ha tocado su techo y reclama una ampliación que, con nuevas determinaciones, en su día dejadas al margen por el historiador, agrande el horizonte de análisis.

En efecto, en cerrada lectura maravalliana, la cultura del Barroco es una cultura dirigida, masiva; constituye un discurso hegemónico y llega a proponer sus representaciones como *modelos* o interpretaciones unívocas del mundo, creando así un lenguaje de poder —un «Barroco de Estado»—, que en cierto modo preexiste a los creadores y al que tales creadores, digamos, se suman, muchas veces de modo acrítico.

Pero en este su desplegarse dogmático —expresivo de los intereses de una monarquía absolutista confesional y de sus aliados— la obra de arte barroca se convierte vicariamente en el vehículo impensado de un movimiento súbitamente vuelto *entrópico*, encarnando una «energía nihilificadora» (una fuerza radicalmente escéptica), en esencia contradictoria con los verdaderos intereses que la animan. Ello configura una peculiaridad determinante del régimen discursivo y de las prácticas de representación del período altomoderno hispano. Ese «plus» y «más allá» *(Plus ultra*, divisa hispana ilustrada por Cioran con la observación situada al frente de este libro), que en las realizaciones de época se apunta, constituye la verdadera y única paradójica *modernidad* de la representación barroca y contribuye a caracterizar el modo hispano de la misma.

Por ello, este nuestro tiempo tal vez sea el momento privilegiado en que ciertas relaciones y complicidades con la *era barroca* se pueden hacer, sólo y precisamente ahora, audibles.

Es preciso, pues, que a la factura ambigua de la obra barroca le corresponda una analítica que establezca la doble tensión que anima tal realización empeñosa. Es preciso complejizar la lectura del período áureo en la *totalidad imperial* hispana, deshaciendo la interpretación «serena», demócrata liberal y estabilizada que de ella se ha hecho; desbaratando cualquier intento de asimilación de la misma por lo que es un régimen general normalizado de la interpretación de la producción simbólica del capitalismo occidental.

Ello implica recuperar una visión de la *lógica cultural* del Barroco hispano en cuanto anomalía y desviación de un horizonte de racionalización productiva, ciertamente sometido entre los nuestros a tantos acatamientos como desviaciones e infracciones.

Introducción:
El *eón* barroco hispano.
1580-1680: giro hacia una cultura propia

[...] Porque pueda
ir en busca de mi patria,
que su perdida grandeza,
aunque pasó como Sueño,
como Verdad atormenta.

CALDERÓN

REGRESO *DEL* BARROCO

Año 2000.

Tiempo recapitulatorio. Última oportunidad quizás para pensar entre nosotros la «cuestión barroca», que, por un efecto propio de la modernidad, se contrae, se comprime, y cuyos perfiles comienzan a confundirse en la sucesión de horizontes que forman el metarrelato de la historia.

Antes de que ese momento de ilegibilidad final del pasado se produzca efectivamente; ahora que, todavía, algo del «Barroco» subsiste aún entre nosotros[1], es preciso, una vez más, acercarse a su concepto,

[1] Ahora que, todavía, como escribe Morpurgo-Tagliabue («Il Barocco e noi. Perché non siamo e come siamo barocchi», en *Anatomía del Barroco*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987, págs. 105-133), «somos barrocos». O, por decirlo de otra manera, aho-

y ello para, definitivamente, integrarlo en el *archivo*, en el *registro;* para asentar una «imagen» histórica propia en nuestros tiempos proclives a la mirada crepuscular. Se trata de la desarticulación de algunas de las restrictivas visiones heredadas para abrirse ahora francamente al exceso con que, de modo sempiterno, se nos presentan las figuraciones y proyecciones fantasmagóricas de signo barroco. Y así hacer de ello una cuestión nuevamente integrada en nuestra actualidad, procesada en visiones más abiertas, sin menoscabar su extraordinaria carga de complejidad, su *enigma*, de algún modo histórico y transhistórico a la vez[2].

Es imposible soslayar de algún modo, y mucho menos venir a olvidar, que cualquier pretendida síntesis del problema de la cultura del Barroco español en estos años cruciales debe inevitablemente encontrarse en dialéctica con el modelo analítico que Maravall asentó hace veinticinco años con su libro maestro, *La cultura del Barroco*[3]. Se tiene la impresión de que, desde entonces, los historiadores y también, aunque en menor medida, los filólogos y los historiadores del arte, ocupados del problema de una definición del Barroco (y de lo barroco), no han podido sino ilustrar las tesis centrales que, para el Estado absolutista y confesional hispano en su fase de declive material, allí, en tal obra, se asentaban de una manera que parecía definitiva.

Realizando una síntesis abusiva de aquel libro seminal, diré que en él se construía el canon objetivador de la visión de una cultura como expresión de los ideales de clase. Cultura concebida por Maravall como un sistema retórico-expresivo, capaz en buena medida de inmovilizar y reducir a las masas en la recepción de un mensaje conservador que desviara la atención de las crisis y de las transformaciones, y que, al hacerlo, se había mostrado extremadamente eficaz en desactivar los

---

ra que lo moderno muestra su «trasfondo barroco», como ha visto A. Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno,* Madrid, UNED, 1992. De ello dio cuenta, el primero, W. Benjamin en su hoy en día multicitado *El origen del drama barroco alemán,* Madrid, Taurus, 1990. Algún estudio ha revelado la conexión existente entre las vanguardias del siglo XX y el culteranismo barroco, afianzando así el efecto de retorno *del* Barroco a nuestra modernidad; véase, por ejemplo, N. Palenzuela, «Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte», *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 16 (1994), págs. 113-127. Un volumen de estudios generales dedicados al tema es el de I. Chiampi, *Barroco y modernidad,* México, FCE, 2000.

[2] Para plagiar a S. Sarduy, se trata de acceder al «Barroco, encore» (en *La doblure,* París, Flammarion, 1981). Sobre esta nueva permeabilidad que aproxima la modernidad al Barroco, véase el texto programático de P. Schumm, «El concepto *barroco* en la época de la desaparición de las fronteras», en P. Schumm (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano,* Frankfurt, Vervuert Verlag, 1998, págs. 13-33.

[3] Barcelona, Ariel, 1975.

movimientos de rebeldía y progreso, los cuales precisamente van a caracterizar el paso a la «fase barroca» de la Edad Moderna.

El «teatro» de las bellas formas artísticas se habría levantado, sin duda ninguna, como una suerte de discurso de *alienación* histórica que, alimentando a los diversos pueblos que habitaban una hiperidealizada monarquía habsbúrgica, impidió realmente el que éstos lograran el acceso a la conciencia de la crisis que por entonces experimentaba el modelo teológico-político del Estado y, detrás del mismo, a la percepción del efectivo retroceso y quiebra real del prestigio experimentado por el modelo de organización religiosa de la tierra, del que el país entero se había hecho paladín y garante.

Ello habría tenido como efecto subsidiario el haber ocultado definitivamente el interés material que determinaba y regía la acción estamental, haciendo inviable su crítica, y, mientras, de modo especial, habría maquillado y sublimado, remitiéndola al tribunal del Juicio Final, esa misma responsabilidad de las clases dirigentes en su gestión catastrófica del Imperio[4].

Bajo la clave de bóveda de la monarquía absolutista, los productores simbólicos, los «intelectuales orgánicos», los artistas o «escritores-criados» y sus obras eran considerados allí, en aquel libro conformador de visiones, en una metáfora muy precisa (e, incluso, *demasiado* precisa), como los núcleos fuertemente militarizados y las ciudadelas, las cuales habían asumido en la Edad Moderna el control estratégico del territorio, sustituyendo en esta ocasión los persuasivos cañones de que aquéllas aparecían dotadas por las «armas ideológicas» que, en otros términos, también cumplían sus funciones y, por tanto, «sujetaban» y sometían las representaciones y configuraciones del mundo en la extensión —ahora *imaginaria*— de ese mismo territorio[5].

Entonces, cultura *de* o *para* masas —«cultura dirigida»— eran conceptos claves, y podía dar la impresión de que, en rigor, nada escapaba a sus efectos[6]. En expresión del propio Maravall, en este orden que po-

---

[4] El discurso funeral regio, desde los tiempos de Felipe II, sirve como ejemplo de ello, pues remite el juicio de la historia al propio «juicio de Dios», diluyendo por completo la responsabilidad real, y fundando una tradición de elites dirigentes cuyos designios, «inspirados por el Cielo», no pueden ser juzgados en la escena de la historia contingente.

[5] Véase la metáfora en J. A. Maravall, *La cultura del Barroco, op. cit.* Metáfora probablemente inducida por la imagen bélica y defensiva que del mundo intelectual hispano ofrece Saavedra Fajardo en su alegórica *República literaria.*

[6] Como expresaba contundentemente, refiriéndose al período, M. T. Amado («El pensamiento historiográfico español bajo los Austrias», *Rivista di storia della storiografia*

nía bajo su ley el campo de la cultura, hasta las vírgenes de Zurbarán representaban el *drama estamental.*

Sin poder negar en lo absoluto el valor de evidencia de esta interpretación, que parecía, sobre todo, singularmente correcta para la segunda fase o momento barroco del Siglo de Oro, es verdad que en los últimos años los filósofos e, incluso, los poetas —digamos Severo Sarduy[7] o Deleuze[8]; J. L. Brea[9] o F. Jarauta[10]— han abierto el camino a modelos interpretativos que ya no pueden ser contenidos en el análisis maravalliano, y esto al poner en juego otros efectos que esa cultura del Barroco también alienta, y a los que nuestros más ortodoxos analistas y hermeneutas del período han prestado poca recepción.

Y es que ha podido suceder que, al deshistorizarse súbitamente la «cuestión barroca»[11], las explicaciones materialistas se hayan visto rebasadas por discursos de factura retórica más compleja, que, adscritos a un tipo de argumentación generalista vinculada al área de la filosofía y al lenguaje del ensayo, han cosechado audiencias superiores y han logrado revitalizar a la postre la actualidad de un *barroco* que ha llegado incluso a reproyectarse fantasmagóricamente sobre nuestro tiempo en la forma inquietante e imprecisa de un *neobarroco*[12].

Una interpretación de la cultura española del Barroco —equidistante del materialismo y positivismo histórico y de las elucubraciones que la filosofía postestructuralista dedica al concepto de «barroco», en las versiones que conocemos de Derrida, Calabrese o Deleuze—

---

moderna, XV/1-2 [1994], pág. 80): «La concepción jerárquica, dirigida, bloqueadora, condiciona no sólo el nivel de pensamiento consciente y de la mentalidad, sino que también, mediatamente, acaba por tener una función estructurante en la organización de las capacidades operatorias de ese mismo pensamiento.» Ch. Poletto ha meditado sobre esta presencia «molar» del poder en el espacio de la representación, y ello en *Art et Pouvoirs a l'âge baroque,* París, L'Harmattan, 1990.

[7] *Ensayos generales sobre el Barroco,* México, FCE, 1987.

[8] *El pliegue. Leibniz y el Barroco,* Barcelona, Paidós, 1989.

[9] *Nuevas estrategias alegóricas,* Madrid, Tecnos, 1991.

[10] «Barroco y modernidad», en F. Álvarez, A. Bonet Correa *et al., Figuras e imágenes del Barroco,* Madrid, Argentaria/Visor, 1999, págs. 45-49.

[11] «Deshistorización» total del concepto de lo barroco de la que ofrece un ejemplo maestro J. Lacan, «Del Barroco», en *Aun. El Seminario de Jacques Lacan,* Buenos Aires, Paidós, 1978, págs. 127-141.

[12] Reclamamos para Eugenio D'Ors, cuarenta o más años antes que G. Scarpetta *(L'Artifice,* París, Grasset, 1988), O. Calabrese *(La era neobarroca,* Madrid, Cátedra, 1994) o C. Buci-Glucksmann *(La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin,* París, Galilée, 1984), esta inauguración de una mirada *post* o *trans* histórica lanzada sobre el Barroco.

tendría que atender pues, y se debiera poner a la escucha, a otras ideaciones y formaciones del imaginario que adquieren presencia discursiva en el peculiar espacio cronológico hispano seiscentista.

Y ello con una pretensión central, la cual reduce considerablemente el campo de observación. Creo que la peculiaridad de esta cultura barroca hispana reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido; en su habilidad para desconstruir y pervertir, en primer lugar, aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice.

Pero acaso la más significativa singularidad de este «*eón* barroco» le viene también de su reconocida determinación *nihilista,* pues, en la época, los mecanismos de cultura se emplean con eficacia sobresaliente en evocar, precisamente, la anulación de los valores y la desestimación general de las operaciones mundanas.

En fin, creo, para decirlo en síntesis freudiana, que lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos es la apertura a representar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá de todas las determinaciones, entre ellas las de la misma razón, llámese razón práctica, razón experimental o, incluso, *razón de Estado*[13].

Si se me permite entonces, recupero aquello que no era objeto de análisis y que fue, en efecto, soslayado por Maravall, determinado en su conceptualización del problema, según creo, por una visión *progresista* de la humanidad (o, más modestamente, de un país: España), en cuanto sujeta a un *metarrelato* que la explica como embarcada en la lucha de adquisición y logro de un principio de emancipación progresiva, que algún día debe de culminar en una fase final de la democracia universal.

Entonces, si esto es así, nos cabe reintroducir en el discurso de un Barroco español todo el aspecto negativo que esta visión deja al margen, o incluye como mera fuerza reactiva, la cual debe finalmente anularse y someterse a la perspectiva en que piensa Hegel o, más contemporáneamente Fukuyama[14]: la del fin de la historia o la historia como fin.

---

[13] De modo que se puede producir una fractura entre la articulación del poder altomoderno y el campo de representación del mismo, lo que hace preciso dos hermenéuticas diferentes para su análisis. Para la visión del espacio político barroco hispano, véase ahora la reciente recopilación de J. Peña (ed.), *Poder y modernidad. Concepciones de la política en la España Moderna,* Valladolid, Universidad, 2000.

[14] De este filósofo de la contemporaneidad, véase *El fin de la Historia y el último hombre,* Barcelona, Planeta, 1992.

La nueva obligación que surge, si se quiere hacer frente a estas visiones eurocéntricas, democrataliberales y seculares del proceso de la historia, es reintroducir en el modelo teórico que ellas mismas forjan todo lo que manifieste en el terreno de la producción simbólica una *energía entrópica* —a la que bien podríamos denominar, con palabra de época, *destrudo* ('pulsión de muerte', que sacudiría la cultura barroca)—; todo lo que es signo abierto de ultratelismo y régimen metafísico e ideal (si no es que toda producción polisémica y de régimen metafórico esté ya de por sí apuntando precisamente a eso).

Es decir, que más allá de tomar esta cuestión como pretexto o tema de un puñado de discursos dispersos sin apenas trascendencia (salvo como peculiaridad o rareza expresiva), como los que aquí presento, nos encontramos ante la responsabilidad, ésta sí histórica, de reintroducir en el campo de juego dialéctico que trazan los modelos actuales de interpretación del mundo aquello que fue desatendido por el maestro y la multiplicidad de sus sucesores, en aras esta vez de una visión de la historia concreta de aquella época a modo de gran *teatro taumatúrgico* o escena trágica fundacional, que es, al fin, la imagen primordial y la construcción conceptual más general a la que esa misma cultura quiso sin duda servir, determinada como estaba a desmantelar una lógica causal que sentía como extraña a una «verdad última del mundo».

Análisis del plano simbólico que deberá realizarse necesariamente frente a un buen conjunto de historiadores e intérpretes, para los cuales el modelo canónico para abordar la producción simbólica de esta época prefiguradora de tantas cosas se deja pensar bajo la forma de concreta tensión universal —y ya no tanto peculiarmente española—, donde luchan las fuerzas de la conservación y el privilegio contra las del progreso y la revolución, que justamente entonces se pone en marcha en la historia.

Frente a este modelo dicotómico, resulta que quizás una «tercera fuerza» jugaba también en aquel escenario trascendente[15]. Y el arte de esa «era» o *eón* barroco, en su mejor expresión —llámese las *Soledades* de Góngora, el *Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o el *San Serapio* martirizado de Zurbarán—, es el caso que sirve mejor, en última instancia, a esa «tercera fuerza» en que se encarnan el escepticismo radical, el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas, por

[15] Así ha denominado precisamente este vector escéptico que opera en la cultura de la Edad Moderna occidental R. H. Popkin, *The Third Force in Seventeenth-Century Thought*, Leyden-Nueva York, E. J. Brill, 1992.

cuyos caminos se dirigieron (o más bien se debiera decir que se *extraviaron)* una buena parte de nuestros productores simbólicos.

Energías amargas, discursos de la desesperanza del mundo y también articulaciones de la *atra bilis,* del 'humor negro', que fueron entonces la marca del intelectual entregado a lo que pronto se le revelaría como *vanas cogitaciones,* y al que amenaza siempre una inminente remisión de la voz, un punto final para la representación[16]. Todo ello como producto y efecto de una condición que llegó a hacerse desgraciada en lo material y, por aquel entonces, muy probablemente determinada también por el súbito cierre de horizontes de progreso y de afianzamiento de estas clases o elites entregadas al mundo propio del saber, cuya fustración, como ha sido visto, comenzó a hacerse visible hacia 1580, cuando las promesas de expansión indefinida se contrajeron, provocando los primeros colapsos sociales, y volviendo súbitamente tensas para los intelectuales las relaciones con el poder[17].

Todo ello articula vastos espacios discursivos, sobre los que se extienden las técnicas retóricas del *tenebrismo,* produciendo un arte y una literatura «de la caducidad»[18]. Ello acaece y se refleja entonces en la ascética o en la picaresca, o, en otro orden de cosas, en el contexto de la plástica de *vanitas,* o en el gusto por las representaciones macabras que pronto inundan la época, convirtiéndose, en virtud de su extremosidad, en formas poseedoras de una «diferencia» y deriva propias, sobre las que se extiende el sobreentendido de fondo y la presencia medular de un «desengaño». Concepto este único y propio —sobre todo por su permanencia y preeminencia— en el espíritu de las realizaciones hispanas de aquel tiempo.

Por otro lado, y para finalizar esta cláusula de preámbulo, ¿qué mayor prueba de que la mejor cultura española no es instrumental, no es pura y exclusivamente mediática y espectacular; simple correa de transmisión del sistema de valores hegemónico, que sirviera *sólo* al adoctri-

---

[16] Sobre el interés teórico que la melancolía despierta en el siglo, véase ahora el libro de R. Bartra *El Siglo de Oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma,* México, Universidad Iberoamericana, 1998. Y, mucho antes, el pionero ensayo de G. Díaz Plaja, *Tratado de las melancolías españolas,* Madrid, Sala, 1975.

[17] Y con ello determinando los primeros atisbos de que la condición del intelectual se tornaba una condición trágica y, más allá de ello, incluso risible y ridícula. Sobre ello, véase mi *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997.

[18] Este concepto ha sido analizado por M. Morreale, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *ubi sunt?* lleva hasta el *¿Qué le fueron sino...?»,* *Thesaurus* (Bogotá), 30 (1975), págs. 3-51.

namiento de las masas, que ese final y desmantelamiento absoluto que ella registra, justamente en los finales del período que nos hemos dado?

En ello quizás se revela la primera de las paradojas sobre las que se funda esta visión y, a la postre, a lo que da campo este libro que analiza la ideología subyacente a potentes figuras y representaciones del mundo barroco. Algo que podría ser definido diciendo que la cultura, las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *desconstrucción,* y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionalmente en un *trompe-l'oeil,* y revelando, con suma destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio,* sobre la que al fin todo se funda. Ello desmitifica y anula la ejemplaridad pretendida con que se promueve el proyecto imperial, poniendo en duda el «éxito» de su estrategia discursiva.

De lo cual por cierto son paradigma esos escritores del período que vuelven contra sí la propia lengua en que se revelan maestros, y con la lengua y el texto mismo cubren de ignominia el oficio de escritor, ensuciando la belleza de aquello mismo de que viven y, desautorizándose (y desautorizando su *arte),* condenan a inanidad sonora (a *flatus voci)* el instrumento central y sagrado —la lengua— en el desarrollo de los seres humanos y las sociedades.

Ello nos ayuda a concretar entonces esta contradicción en que se funda la nueva comprensión del espacio cultural barroco que propongo: la de que buena parte de las manifestaciones de la cultura de aquel tiempo se emplean en evidenciar precisamente el «malestar en la cultura»; el desánimo, la fustración y, ¿por qué no?, la locura que posee a sus agentes, en cuanto operadores en un mundo que requiere las energías libidinales. Y justamente entre los nuestros veremos cómo proliferan los ataques estratégicos, no sólo como piadosamente se entiende y se estudia, a lo que podríamos denominar la *libido sexualis,* sino a la específica libido masculina de poder y de operar el deseo en el mundo y, un paso más allá, muchas estrategias van fatalmente dirigidas contra el mismo deseo de saber que, sin embargo, las anima en última instancia. Pasión crítica de conocer el mundo en su verdad material que es crudamente anatemizada, incluso por los propios sabios, como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, que, en palabras de José Gaos, hace de su *Sueño* «el gran poema del sueño del afán de saber como sueño»[19].

[19] «El sueño de un sueño», *Historia mexicana* (México), 37 (1960), págs. 54-71.

Entonces, en ese tiempo, se cancela la ilusión central que soporta el orden humanista; es decir, la confianza en los libros, en que ellos representan una verdad a conquistar sobre el mundo. Entonces nuestra cultura se abre a su *fase biblioclástica,* y ayudada en este terreno por la mano experimentada de una Inquisición cuyos «perros» o servidores —*domini canes*— llevan entre las fauces las teas incendiarias, las piras de los libros comienzan a humear en los ámbitos de saber hispanos[20].

Entonces se recordará la frase de Séneca: «Es locura envejecerse sobre los libros», y sobre estos y parecidos axiomas se liquida la fase ingenua del primer humanismo, vertebrado sobre la idea de que un conocer de las causas mediatas era, al fin, posible. Así, el ideal libresco y el principio de identificación mundo-lectura que él asume se desconstruyen virtualmente —mostrando lo que su utopización había acabado por ocultar— en esa novela de novelas y libro hispanísimo que es *El Quijote*[21], y éste se convierte, de una manera inevitable y ya vuelta tópica, en el emblema que quisiera situar en el imaginario que suscita este análisis, que trata de acrisolar una diferencia hispana y ahondar en las raíces de una cultura propia.

Mi discurso pretende arrancar desde unas fechas significativas en torno a 1580, y termina con la brusca disolución de la gran cultura barroca (más cierta en la Península que en los dominios virreinales), en unas fechas convencionales que podemos comenzar a datar hacia 1680; momento en que la lengua castellana —pero podríamos asegurar lo mismo de la pintura, de la arquitectura o de las ceremonias y rituales, en las que no menos potente se habría manifestado la cultura espectacular y masificada del Barroco— se muestra materialmente incapaz ya de generar símbolos, metáforas, alegorías del mundo de las que merezca la pena guardar memoria. Y de las cuales, desde luego, el archivo de nuestro país no conserva esa memoria ni respeto, pues un vasto silencio que afecta a la producción artística se extiende entre esa fecha convencional de cierre y la llegada de las primeras producciones hijas de la mentalidad preilustrada, las cuales, precisa-

---

[20] De nuevo en este punto recomiendo la lectura de mi *Biblioclasmo...*, *op. cit.*, y, en algún capítulo dedicado a ello, también la de *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Para todo tipo de cuestiones relacionadas ahora con el imaginario del libro en la Edad de Oro, debe consultarse F. Geal, *Figures de la Bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or,* París, Honoré Champion Éditeur, 1999.

[21] Naturalmente sigo aquí la interpretación que M. Foucault hace de la obra fundadora de Cervantes en el capítulo III de su *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1968.

mente, como sucede en la obra de Isla, en la de Feijoo o en la del propio Torres Villarroel, se abren condenando, en un ejercicio de sátira despiadada e inmisericorde, la «era de tinieblas», apenas sobrepasada entonces.

Ingeniería lírica y visión del mundo

Esa cronología de apenas cien años contiene lo más específico de una segunda cultura de la Edad o Siglo de Oro hispánica o, propiamente, *eón* barroco[22], que habría cortado sus relaciones con la primera articulación del mundo humanista, en general activa y presente entre nosotros a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

En el *debate identitario* que aquí, en las páginas de este libro, también se abre (pues lo anima la voluntad de pensar, intempestivamente, el hecho cultural diferencial hispano), es preciso señalar las aporías que aquellos cruciales cien «años recios», al decir de Santa Teresa, nos proponen, por si ellas pudieran suponer alguna clave de la presunta originalidad y diferencia o alteridad de una cultura hispana, causa que, precisamente, esta interpretación avalaría, en contra de las muy poderosas corrientes de opinión que en la actualidad la niegan. Diferencia que, de existir, me apresuro a declararlo, estaría más en la parte de estas representaciones, de estas producciones del imaginario, que en la propia cultura material y hasta institucional de un país, que, al fin, comparte técnicas y adelantos con los del resto de Europa, y que, por lo demás, se sirve de parecidos modelos de encuadramiento y organización social[23].

Técnicas, adelantos, progresos occidentales, que entran, en el caso español, en momentos de severa retracción, en estancamiento secular, cuando no en inversión. Dando lugar a la paradoja que quisiera expresar, pues sucede que ese Siglo de Oro de la producción simbólica es, también, entonces, el «siglo de Hierro», la «Edad del Trueno» (como decía la profetisa Lucrecia de León)[24]; la época dolorida y triste y deca-

---

[22] E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1994. Pero el término ha sido también utilizado recientemente por E. Trías para definir el corte con el Renacimiento por un lado y la distancia de la Ilustración por otro, que manifiesta el momento barroco. Véase *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994.

[23] Esta cautela en identificar las estructuras culturales y las materiales de un país se inauguró entre nosotros con el texto de R. Curtius «El retraso cultural de España», en *Literatura europea y Edad Media latina*, Barcelona, FCE, 1976.

[24] Véase sobre ella el libro de R. Kagan *Los sueños de Lucrecia León. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.

dente para tantos hombres de la política y del pensamiento que viven inmersos en ella[25]. Tiempo en el que, incluso, el cuerpo político y moral del país habría entrado, según se decía entonces, en descomposición, en desagregación acelerada.

Es muy posible que, mientras el «alma» de la nación estaba produciendo sus más sofisticadas arquitecturas formales, el *cuerpo territorial,* como percibía Cervantes, ese «cuerpo de la nación», estuviera contaminado, y aun *podrido*[26]. Y es que, en efecto, las cosas de España parecían entonces perdidas, y el rumbo del Estado, siguiendo las metáforas que se pusieron de moda con la derrota inconcebible de la «Invencible»[27], se perdió también, encallando en los sucesivos desastres financieros, diplomáticos y militares que lo aguardaban.

¿Aqueste mar turbado
quién le pondrá ya freno?,

se preguntaba Fray Luis por aquellos años, que hemos definido como de disolución del idealismo humanista, previos a la apertura de la «era barroca». Y ello en el mismo momento en que los productores de metáforas estaban logrando las más complejas síntesis y los más acabados emblemas del alma barroca occidental, y en un momento también en que las escrituras alegóricas lograban apresar el «espíritu de época» entre las redes de la musculatura sintáctica y en las curvas tonales de un castellano que era entonces la lengua por excelencia en que se expresaba el señorío sobre las representaciones del mundo y el gobierno del imaginario[28]. La representación barroca se muestra entonces, como ha escrito J. R. Beverley siguiendo a Maravall, como una «ingeniería lírica» donde se sublima la realidad del mundo hispano[29]. Entonces, en esos mismos años, las condiciones de la cultura material del país y la conexión con el modelo de progreso occidental se ven dramáticamente desajustadas. Lo cual ofrece ese efecto indudable de «diferencia» que de

---

[25] Sobre el sentido general de la idea de «decadencia», véase M. Clinescu, «La idea de decadencia», en *Cinco caras de la modernidad,* Madrid, Tecnos, 1991, págs. 149 y ss.; y sobre la de «crisis», J. Ortega y Gasset, *Esquema de las crisis,* Madrid, Revista de Occidente, 1942.

[26] *El Quijote,* II, 45.

[27] Metáforas náuticas del poder, sobre cuya proliferación en el Barroco puede verse J. M. González García, *Metáforas del poder,* Madrid, Alianza, 1998.

[28] Sobre esa *auctoritas* de la lengua castellana en el Siglo de Oro, véase R. Menéndez Pidal, *La lengua castellana del siglo XVII,* Madrid, Austral, 1996.

[29] J. R. Beverley, «Gracián o la sobrevaloración de la literatura», en M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco de Indias,* Hannover, Ediciones del Norte, 1994, pág. 165.

un modo activo se notó en la época, y que será recordardo por Voltaire cuando, a la vuelta de los años, achaque tal diferencia, entendida como franco atraso, a las especiales condiciones ideológicas que se habían producido en una península donde los hombres no habían alcanzado permiso para pensar y razonar libremente[30].

La lengua, en este punto, dejó de ser la «compañera del Imperio» (Hernando de Acuña), y pasó a acompañar, majestuosa y altiva como nunca antes lo había sido, y ya nunca después lo sería, la decadencia de ese mismo Imperio, convirtiéndose, en más de un sentido, en cómplice de la desarticulación material y moral del mismo, pero alcanzando a reaccionar también, a través de mecanismos sutiles de plurisignificación y reticencia, contra tamaño fracaso del discurso hegemónico y del orden dogmático.

He aquí, crudamente expresada, una violenta antítesis —y casi se diría que una «sinrazón»—, en que se muestra lo que ninguna otra cultura ha vivido con tanta tensión. Entonces, en ese momento, se pudo decir de la gran energía metafórica, que representa lo medular de una lengua e inviste una variedad de estrategias de representación culturales, que había llegado a tan alto punto, que, a partir de él, no le tocaba sino descender, como, en efecto, podemos decir que ha sido.

Aupado sobre los abismos que abrían los desastres sucesivos, el régimen de lo imaginario y lo simbólico dio verdaderamente entonces sus frutos más ambiguos, plurales y sofisticados[31].

Así que, bien mirado, es esta combinación paradójica de energía simbólica y «depresión» tecnológica, militar y financiera la que en buena parte distingue al país en su «era barroca»; a la «Península» misma, la cual, demediada progresivamente en su «cuerpo» territorial, crece en cuanto «espacio metafísico» y dominio y reino inmatérico de la metáfora[32]. Y quizás debamos ver una alegoría precisa de todo aquello que entraña el crecimiento y desorbitación de lo que fuera epifánico, sacro y numinoso en lo que es la distribución de los cuadros de género sagrado españoles, donde las representaciones del cielo acaban minimizando y reduciendo toda la organización figurativa de

---

[30] Llega entonces el momento en que, como vio J. Uriarte, toda la filosofía española cae bajo el chiste volteriano: «La filosofía española bajo el chiste volteriano», *Razón y Fe,* 45 (1945), págs. 57-71.

[31] Presa quizá de una pasión por hacer visible y representar el mundo de sus valores. Algo, en todo caso, muy propio de una cultura barroca, como ha visto C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque,* París, Galilée, 1986.

[32] Constitución, pues, de una auténtica «península metafísica», de la que he dado cuenta en mi libro ***La península metafísica..., op. cit.***

una tierra que se muestra a su vez oprimida y oscurecida, bajo el peso de la evidencia de lo supralunar y celeste.

Tierra, dominio geográfico, y, en realidad, *Imperio,* donde se habría producido, pues, un fenómeno de extraña naturaleza, a saber: el que una secular crisis (y por lo tanto una retracción de los mecanismos civiles del país) habría determinado una superproducción de discurso simbólico, una hiperdimensionalización de la obra de arte, del bien cultural, ya que, al fin, todo ello es lo que llega ante nosotros y nos interroga, pues en su belleza, en la fuerza de su gesto o de su texto —*El Criticón* o *Las Meninas*— queremos entender que está inscrito, cifrado, un *secreto* particular, que, tal vez sí, hace de este país una excepción, una *anomalía* en el seno de la discursividad y en el régimen uniforme de las representaciones del mundo que ha liberado el Occidente de la Edad Moderna. Por este camino, ciertamente, podríamos encontrarnos con el reconocimiento —la *anagnórisis*— de la cultura barroca hispana, de su orden expresivo como paradigma desviado de la racionalidad moderna, tal como querían los filósofos ilustrados[33].

Vieja configuración problemática, que en la forma de un «enigma de la historia de España» queda aquí suscitada, y a la que acudimos, con nuevas hipótesis y enfoques presumiblemente impotentes ante una problemática que definitivamente nos excede. Hasta ese punto nos ciega y nos deslumbra el poderío de la *cuestión barroca* o «siglodorista» española.

Pero para tomar por sus orígenes esta paradoja que supone el que pueda haber una *inflación* de la escena artística, simultánea o provocada por la *deflación* del horizonte de racionalidad y progreso social, quizá habría que volver al Hegel que se pregunta por este fenómeno de la decadencia de ciertas sociedades, las cuales, en su misma recaída en la irracionalidad y en la autodestrucción, consiguen entonces las producciones simbólicas más turbadoras, las más emocionantes, universales y bellas. Resultaría así que el modo más alto de la producción simbólica es lo trágico. O se desencadena siempre en medio de unas condiciones que son *trágicas,* en lo personal o en lo colectivo.

Ciertamente, estamos con A. Castro[34] en que la virtualidad española, lo específico, si se quiere, de un «genio» o *alma* española (pero nosotros preferimos decir de un sistema de representaciones que en vir-

---

[33] Sobre esa racionalidad moderna y sus fundamentos puede verse ahora el libro de M. A. Granada, *El umbral de la modernidad. Entre Petrarca y Descartes,* Barcelona, Herder, 2000.

[34] Véase «Superación de la angustia en la creación literaria», en *De la edad conflictiva,* Madrid, Taurus, 1986.

tud de una *koiné* lingüística unifica dos continentes, dos mundos extraños y refractarios entre sí), consistiría en haber reinvertido el *caos axiológico,* la pobreza y el enfrentamiento estamental, racial, religioso y sexual, acaecido en la «edad conflictiva», en una escritura, en un arte que ve el mundo asimismo como caos, como fatalidad y desorden irreparables.

La inviabilidad de acceso a una ciencia y filosofía moderna y experimental determina también entonces una extraversión hacia la literatura. Lo analítico se desvía hacia lo metafórico. Volcando en claves retóricas y juegos de palabras audaces su majestuosa visión dramática y pesimista, la producción simbólica alcanza las más altas capacidades persuasivas, «estetizando» el mundo más allá de lo que fuera preciso o razonable. Pero entonces también, desde esta posición adquirida de discurso, sucede que la obra de arte conspira y desarma las realidades políticas que la alumbran y la alientan.

Quizás aquí el ejemplo de una singularidad, como la que representa la mística española, se revele elocuente. Y ello por cuanto, expresión al fin, como veremos, del poder temporal de la Iglesia, esta ascético-mística hispana se volverá una máquina descontrolada en sus excesos, y llevada de un mecanismo de sobrepuja y desafío a lo real en nombre de lo divino, acaba autoaniquilándose y precipitándose en los excesos ridículos de los predicadores burlescos o, en el otro extremo, adentrándose en las formas de una pasión nihilificadora, como la que posee a los santos más caracterizados, los cuales terminan como apologistas del vacío y de la nada, como es el caso sintomático de ese Molinos en que culmina verdaderamente el discurso ascético-místico, y del que se ha podido decir que es, *de facto,* un cristiano que abandona la institución eclesial, cristiano ya «sin Iglesia» o, incluso, otro caso, como el de un predicador extremista como fuera Vieira, predicador «sin Dios», o predicador en contra de toda idea concebible de Dios. Hasta ese punto llega la virulencia desconstructiva de algunas realizaciones del Barroco hispano[35].

Entonces, en efecto, muy lejos de esas consideraciones idealizantes que han tendido secularmente —desde Pedro Sainz Rodríguez[36] hasta

---

[35] Hasta llegar, como ha visto Mario Cesareo, a la «desconstrucción de la idea de Dios» («Antonio Vieira: desconstrucción de Dios y crisis de la verosimilitud barroca», *Hispanófila,* 114 [1995], págs. 51-63). Véase también L. Kolakowski, *Cristianos sin Iglesia. La conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII,* Madrid, Taurus, 1982.

[36] Ello al fundar la colección de fuentes de la mística y la ascética, la conocida como «espirituales españoles», de la FUE.

el poeta José Ángel Valente[37]— a *espiritualizar* y a abstraer aún más el lenguaje de la mística, nosotros pensamos que ese lenguaje en su «grado fiero» lo que hace justamente es sublimar las tensiones inherentes al aparato secular de una Iglesia férreamente constituida, y aun diríamos que nace en realidad como necesidad interna del propio orden dogmático instaurado por la lógica escolástica.

Soslayando la verdad de un mensaje evangélico crudamente arrastrado y vejado por la realidad de lo ocurrido, por ejemplo, en todo el proceso colonizador, y aun en la insania misma con que se organizan las persecuciones religiosas en la propia Península —y también, dicho sea de paso, por la espectacularización carnavalesca y mediática que la Iglesia hace del rito—, el místico lo que hace es interiorizar como drama personal el principio de violencia que el poder temporal de la Iglesia exhibe, su real fracaso evangélico.

Y es allí, en el interior de un alma torturada, en sequedad y en tinieblas permanentes; con un cuerpo que suda en ocasiones sangre, por estar evidentemente sometido a las tensiones desgarradoras de la autopunición y del forzamiento de una apertura de la intimidad a la inspección inquisitorial, mientras se sublima penosamente la renuncia sexual a que le obliga la represión interiorizada que sobre él ejerce lo que es un puro sistema o aparato de dominio[38], donde el místico alza la *fábrica* de su discurso. Ese mismo místico encuentra entonces el camino tenso que le señala una lengua y las paradojas lógicas a que tal situación aboca[39]. Podemos suponer que explota en un juego de artificio verbal, cuyos trazos luminosos en el tiempo de su ejecución terminarán mucho después siendo leídos como las «heladas naderías» que Borges veía en todo ello.

Místico era entonces el que renunciaba a la crítica del mundo, pretendiendo sacar del mundo su lenguaje inspirativo. Pero místico es el cuerpo sobre el que ha hecho presa la institución fanática de poder, sin tener una dimensión exacta, autoconsciente, de lo que con ello en verdad pretende, fuera de explotarlo bajo la forma de un modelo, de un cuerpo ofrecido como *ejemplar*. Místico, en realidad, es aquel que se so-

---

[37] Expresado ejemplarmente en sus *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1993.

[38] Sobre tal asunto, véase mi «Mística y plástica», en *Congreso Internacional. Amor y erotismo en la literatura*, Salamanca, Caja Duero, 1999, págs. 783-792.

[39] Esta visión de un alma mística, en realidad presa ideal de un discurso de poder, ha sido mantenida recientemente, y casi exclusivamente, por E. Subirats, *El alma y la muerte*, Barcelona, Anthropos, 1983.

mete con dulzura inusual al tormento de las imposiciones, hasta encontrarse a punto en ocasiones de abandonar la envoltura carnal e histórica en que inevitablemente se inscribe.

El testimonio contradictorio y paradójico del místico es esa escritura a la que se sentirá obligado y compelido, lo que al final constituye su apertura liberadora, el espacio de una sublimación por el arte verbal, que nos deja siempre su documento turbulento y enigmático. Pues en ello, en el arte verbal que se exhibe en *Guía espiritual,* por ejemplo, se halla el testimonio último de cómo también, hasta las últimas consecuencias, algo se ha sometido a un principio de exterioridad y de poder, y, al final, las praxis del espíritu, lejos de liberar, podríamos decir que retroalimentan la poderosa máquina de la exterioridad religiosa hispana[40]. Un teatro de la religiosidad, una «escena», en ello se funda. Al término del recorrido, la palabra, por más tensa que se haya mostrado, se reintegra sin violencia en el superior orden constituido por el discurso hegemónico de raíz jerárquica, absolutista, confesional.

Pero esta escena y este *teatro de representaciones* tienen sus misterios, tienen sus paradojas, pues, al intentar escapar de las limitaciones materiales que los determinan, se abren a efectos impensados, al tiempo que pueden ser fuente de un mecanismo de desconstrucción del metadiscurso generalista y hegemónico, evidenciando en su gesto enfático que nada tiene la última palabra sobre el sentido del mundo.

Y prueba de esa virtualidad que lo simbólico alcanza, primero como encubridor de lo histórico y, más tarde, en cuanto agente «depresor» de lo real, es esa ceguera a la condición material y el borrado minucioso de la historia, a la que incluso nos condena a nosotros, a los contemporáneos, que seguimos leyendo o queriendo leer allí, más que las evidentes trazas de los cuerpos rotos y las instituciones represoras, las huellas de un quimérico espíritu de tonos franciscanos y una salida cierta —y acaso practicable— de la crisis y angustia del mundo.

Este ejemplo de los místicos y de los santos, que es utilizado en la España altomoderna como el más alto parámetro de toda moral, causa un daño irreparable, pensamos, ciertamente, al espacio social y ético, determinando, más allá incluso de lo que podríamos pensar, su atraso, su abandono, su olvido (y, por lo tanto, conculcando los juegos

[40] Este enfoque, es obvio, nos aparta de las visiones de una mística como «discurso de la rebeldía», o, en términos de M. Certau, como «reacción contra la apropiación de la verdad por los clérigos que se profesionalizan a partir del siglo XIII» (cit. en la trad. de R. Chartier, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000).

de interés en que funda su estatuto)[41]. Pues al encubrir los fines de las instituciones de encuadramiento, vuelve inconsciente la violencia que ejercen, al tiempo que produce o genera un *vaciado* de la condición inevitablemente material en que se mueven hombres y sociedades.

La impresionante fortaleza espiritual, cuya constitución se relata demoradamente en el teresianismo barroco, se revela al fin, en términos bettelheiminianos, como «fortaleza vacía». Castillo deshabitado, *yo* anonadado y borrado, historia suprimida y, a la postre, aceptación del orden de lo social presente como orden inmutable e indiscutido[42].

Las tinieblas y gozos místicos, según sabemos por Miguel de Molinos, devuelven al sujeto a una «nuda vida»[43], donde las cosas ya no tienen espesor material, ni hay pertenencia, ni hay historia, ni trascurso, y donde todo se envuelve en un vértigo aspirante, profundamente estéril y desconsolador. Lo que queda reflejado suficientemente en la llamada «expresión mística», en la que se lee la posición gestual del vencimiento laxista, de la alienación y del remedo de la muerte corporal.

Odio al cuerpo que, al fin, se revela hoy como un proceso de desconstrucción del humanismo cristiano, realizado desde su mismo interior por tantos cerebros ocupados en estas estrategias melancólicas. «Dexados» y quietistas, pirronistas cristianos y escépticos, desengañados y nihilistas, en distintos grados y naturalezas, secundan esta muy hispana desconfianza de la realidad, al tiempo que cobran una inquina casi «terrorista» contra el cuerpo. Entonces las representaciones de la sexualidad desaparecen en cuanto expresión de gozo y hedonismo, como aquí estudiamos, alumbrando una larguísima época en la que aquélla sólo comparece como pecado, conduciendo al país a un marcado *subdesarrollo pulsional* o libidinal y a una degradación, mediante el chiste y la grosería escatológica y la obsesión anal, del lenguaje idealista del amor, cuyas huellas aún podemos percibir en nuestra actualidad.

En todo ello, en esta suma de estrategias que siguen en cierto modo una «lógica de lo peor» y que se dejan conducir por una filoso-

---

[41] También para Hegel el vacío de espiritualidad verdadera y las prácticas exteriores de la religiosidad acaban determinando el atraso social y ético que caracteriza a las naciones en que se ha desarrollado la Contrarreforma. Véase un comentario a esta percepción en E. Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Mario Muchnik, 1994, págs. 410-413.

[42] Es observación de E. Subirats, *El continente..., op. cit.* Véase B. Bettelheim, *La fortaleza vacía*, Barcelona, Paidós, 1967.

[43] El concepto de «nuda vida» lo ha forjado G. Agambaen para definir al hombre desposeído de su ser histórico. Véase *Homo sacer*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

fía abiertamente negativa[44], y aun suicida, debemos ver, no sólo los efectos de la retórica propagandística de una Contrarreforma que se escande en figuraciones y visiones sentimentales y fuertemente expresivas, las cuales van más allá de lo pensable o razonable, sino, también, el triunfo verdadero de un programa de confesionalización que hace presa en el dominio territorial del país, y que extiende su conquista al cuerpo físico y pulsional de sus mejores hombres. Lo que esteriliza al fin y vuelve inviable la prosecución del juego social y su expresión en una historia cultural que se intensifique y crezca sobre el depósito de su propia tradición. La forma barroca hispana aquí también se apoya en el corte, en la cesura y suspensión del orden de un humanismo razonable, que entre nosotros se ve pronto colapsado.

Podemos entender que el misticismo literario y retórico, representado por tantos productores simbólicos justamente memorables, es la parte bella y legible entonces de un frente que es, en realidad, teológico y que, con las temibles armas pesadas que le presta la retórica escolástica y tomista, recubre con un manto impermeable las evidencias de la gestión político-económica del Imperio. Las argumentaciones silogísticas y la lógica de las Escuelas crean entonces una especie de «segunda realidad» o realidad más trascendente y vital que la propia realidad, y hacia ellas se mueven muchos grandes hombres y talentos, Escobar, Molina, Sánchez, cerebros que se harán famosos en toda Europa por sus vanas sutilezas, por sus «metafisicaciones» (Voltaire), por sus «vanísimas e hispanísimas contemplaciones» (Baeza)[45]. Pero cerebros sin parangón probable en la Europa de su tiempo, y con los que, como hará observar Ortega y Gasset, lo que ha ocurrido es que se han puesto a trabajar en la dirección equivocada, pues ellos dañan y atentan contra las propias bases de la lógica del interés que rige la razón de un Estado (o de una religión), y el normal desenvolvimiento todo de una sociedad.

En torno a esta teología, erradicada hoy hasta las briznas, por profundamente incompatible con el modelo de racionalidad; y en torno también a este misticismo, al que hoy tanto se vuelve sin conciencia de sus verdaderos fines, y sólo en nombre de la estética de lo sublime que

---

[44] Lógica de lo peor, filosofía negativa o trágica, que configura una cierta espina dorsal del pensamiento occidental, y que conoce en nuestro país un singular desarrollo. Véase C. Rosset, *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

[45] T. Baeza, *Epistolarum theologicarum... liber unus*, Lugduni, Bonheur, 1573, pág. 276.

desarrolla, también el nihilismo y la melancolía quedan así asegurados y se van extendiendo entre los nuestros[46]. Y ello, de nuevo, antes que en la pura realidad, en la estrategia retórica que gobierna con preferencia los discursos, girando toda la producción hacia una *estética negativa*, presidida por un violento claro-oscuro, un reparto de luces y, sobre todo, de sombras, que se extiende por el mundo sub-lunar, como lo hace el metafórico cono de opacidad soñado por Sor Juana Inés de la Cruz.

Los grandes productores simbólicos del período que nos hemos dado sitúan sus obras bajo una ética y una estética del exilio del mundo y del solipsismo orgulloso, extremando cuanto pueden los mecanismos de sofisticación narcisista y de enigmática complacencia en lo formal. Entonces, como escribe un reciente editor de Góngora, en la producción de éste «la *soledad* que rodea al peregrino forma la frontera entre una utopía lingüística y una Babel, es decir, muestra la decadencia del discurso hacia el puro narcisismo y la locura»[47].

Mientras, también el escepticismo ante el valor de realización y un híspido malhumor y tenebrismo, acompañado de la obscenidad rebajadora y de la tendencia al sarcasmo[48], generan lo específico de un momento hispano de lo barroco.

El ensueño metafísico, el catolicismo a ultranza, hará depender el sentido del mundo siempre de algo que está justamente fuera de él, inalcanzable a todo deseo y a toda acción (incluso proponiéndose como lo contrario de una acción en el mundo). Ello actuará decididamente como una cortina entre la masa y la crisis, contribuyendo a crear en la Península («metafísica»), como asegura Hobbes *(Leviathan)*, un ***kingdom of darkness***.

Reinado de sombras

La infraestructura alegórica de las grandes producciones barrocas hispanas excava el lugar de un observador, de un espectador desdeñoso hacia la historia material a la que asiste sin compromiso, y sobrecogido ante la evidencia del infinito, así como ante lo que Juan Eusebio

---

[46] Hasta conformar aquí, en esta cronología, el «siglo de oro» verdadero de la melancolía, como expresa el libro homónimo de R. Bartra, *El Siglo de Oro de la melancolía...*, *op. cit.*

[47] J. R. Beverley, ed. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 43.

[48] Así lo ha visto J. P. Quiñonero, *De la inexistencia de España*, Madrid, Tecnos, 1998.

Nieremberg, en un libro muy difundido en su tiempo, expresará como la percepción de *la diferencia entre lo temporal y lo eterno*[49].

El mundo, en efecto, es la escena ideal donde se ponen en representación los conceptos de mudanza, decaimiento, declinación, cambio de fortuna, disipación total o, en fin, «destruyción»[50] de lo que habría cobrado una existencia cuya durabilidad nada garantizaba.

El pensamiento del Barroco gusta así sobremanera de la figura de la reversibilidad y del quiasmo, y, en ese sentido, no dejaremos de recordar con un historiador del tiempo, Jerónimo de San José, en su *Genio de la historia*[51], que, de modo cierto, esta historia es inestable y, definitivamente, se desenvuelve bajo la categoría de lo *trágico* (opuesto estructuralmente a toda filosofía del progreso). Pues como el Barroco asevera, allí donde reinaban las letras y la concordia, un día se extenderían la barbarie y la oscuridad; de cuya evidencia apenas puede consolar otro hecho parejo: el de que allí donde reina la barbarie, llegará un día (él también a su vez efímero) en que triunfen momentáneamente la cultura y la civilización.

Como se ve, la «flecha direccional» que alumbra siempre las interpretaciones de los historiadores más o menos positivistas es suceptible de ser convertida, ante la evidencia que suministra la cultura del Barroco hispano, en la figura epistemológicamente más compleja de un *pliegue* del tiempo sobre sí mismo. Siguiendo a Deleuze, de un *pliegue barroco*[52].

En el tiempo en que la desautorización de lo real y el predominio de la metafísica generan la desconfianza paralizante en la necesaria empresa articuladora de lo social, los productores simbólicos hispánicos se entregan a una ironización y a la desconstrucción continuada del va-

---

[49] De este modo, el tiempo se vive aquí, no como aventura de progreso, de producción o ganancia, sino que, en realidad, se asimila a la idea de pérdida y de alejamiento, a la de decadencia y deterioro. El tiempo, su transcurso, equivale o se lee como «caída», y la historia misma se convierte en el proceso de esa degradación, acaecida en «tiempos decadescentes», que alejan de los orígenes. Esta perspectiva ha sido estudiada para el caso de la lírica por R. Andrés, *Tiempo y caída (temas de la poesía barroca española)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

[50] Sobre este concepto, la «destruyción de España», véase A. Milhou, «De la *destruction* de l'Espagne à la *destruction* de Indes (Notes sur l'emploi des termes *destroyr, destruir, destruymiento, destrución, destrydor, destruidor* de la *Primera Crónica General* à Las Casas)», en *Mélanges à la memoire d'André Joucla-Ruau*, II, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, págs. 907-919.

[51] Zaragoza, Diego Dormer, 1629.

[52] Para aludir al libro del mismo título, *El pliegue. Leibniz y el Barroco, op. cit.*

lor del propio mundo, excediendo incluso con ello los propios fines institucionales, que a veces se ven desbordados, por la violencia con que se muestran en esa sociedad imperial, y supuestamente autoritaria, los impulsos anarquistas. De lo que constituirá un ejemplo maestro la aspiración eremítica que, desde Arias Montano a Quevedo, empieza a posesionarse del imaginario nacional, que quisiera en algún momento convertir a la Península toda en una *nueva Tebaida,* donde los únicos justos de la tierra habrían de esperar la nueva llegada del Salvador y el anunciado «fin de los tiempos»[53].

Toda esta ideología es rearticulada en una multiplicidad de escenas de representación, donde se muestran los poderes retóricos de la simulación y el artificio, y se juega de un modo extraordinariamente hábil con los conceptos de efímero y eterno. Precisamente aquello que constituye el núcleo medular de la expresión del arte, entendido entre nosotros, con un neologismo que hará fortuna, como *trampantojo:* el mundo como trampa para los ojos. Si se quiere también, la articulación de estas ideas puede verse cuajada en la forma dramatizada de un «teatro»; en cuanto lugar de locos o, incluso, «teatro de locos», como lo interpreta Josef de Valdivieso en su farsa *Hospital de locos* o Lope en sus *Locos de Valencia...*

La gran metáfora del *Theatrum Mundi,* que ha recorrido la espina dorsal del pensamiento trágico occidental, se ve, entonces, profundizada en la cultura imperial hispana[54]. La primitiva escena brillante —el mundo como «corte»—, de donde el sabio advertido se retira, se ve convertida por el genio calderoniano en forzoso «teatro de la crueldad» y de la locura, y del *sueño* o, mejor, de la pesadilla. Escena lúgubre a la que se está condenado por un Dios o por un poder que empieza a pensarse como específicamente perverso y despiadado, y cuya lógica de prueba y punición hay que aceptar.

Terca, obstinadamente, la misma producción simbólica, el arte español barroco, pone en pie una interpretación crítica —desengañada y desencantada— del sentido de la vida.

Las acciones del Estado y la inversión de vidas y sueños en proyectos de la conquista material del mundo son desautorizadas por las formulaciones a que conduce una sintaxis brillantísima, lo mismo que unas realizaciones plásticas de carácter compulsivo y extremado, espe-

---

[53] Consúltese sobre este tema mi «Jardín de Yavhé. La ideología eremítica en el espacio de la Contrarreforma», en *La península metafísica..., op. cit.,* págs. 123-155.

[54] Sobre ello, véase L. G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea,* Nueva York/Londres, Garland Publishing, 1987.

cializado todo ello pronto en poner al sujeto frente a la inviabilidad del proyecto humano; frente a la no-nada de sus acciones vitales; frente al caos y desorganización de lo social, que se muestra capturado retóricamente por un principio enfermo, por una proclividad al mal, a lo desastrado, a lo inútil, a lo perdido irremisiblemente.

Así, un teólogo escolástico de fines del siglo XVII podía oponer eficazmente la vida activa y la política a la propiamente contemplativa:

> Contemplava un espiritual a Hércules con todo un Mundo en sus hombros, y a san Francisco con un mundo entero a sus pies, y dezía desengañado: aquél lo conquista con el valor, éste lo desprecia con humildad; aquél carga con todo un Mundo para el govierno, éste dexa todo el Mundo para el desprecio. Mejor fortuna es la de Francisco; más acertada empresa es la del Santo[55].

Ello nos conduce inevitablemente hacia una cierta superación del modelo maravalliano de una sociedad de masas dirigida por una cultura de la persuasión retórica y del interés de grupos hegemónicos, para empezar a entrever una suerte de *más allá* del «principio de poder», a que cierta producción cultural «alta» da cauce. Ello en realidad alumbra una situación «ultratélica»[56], donde los efectos y las representaciones quisieran ir *más allá* de sus fines, enfrentando una escena dominada por la *destrudo*, el impulso de muerte[57], o, como dice el teólogo, por el «desprecio del mundo».

Tales formas del desengaño no afectan sólo la médula del proceso material de conquista y adquisición, que se ve, en ocasiones, gravemente condenado (por ejemplo, a través de la execración de todo el proceso colonizador americano)[58], sino que ataca también la estructu-

---

[55] Pueyo y Abadía, *Elogios del angélico Doctor Santo Thomás...*, Zaragoza, Herederos de Dormer, 1696. Véase *infra* (cap. 6) un análisis de la carga ideológica que conlleva esta muestra tardía del tomismo simbólico.

[56] En el sentido en que lo ha dejado en evidencia S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco, op. cit.*, cuando habla de una «operatividad barroca» que induce un vértigo en el lenguaje que pierde de este modo pie y referente.

[57] Véase de J. A. Maravall, naturalmente, su *Cultura del Barroco, op. cit.*, frente a la cual este discurso se posiciona al describir ese efecto «hipertélico», o fuera de fines mediados, que, creo, preside la producción simbólica del período.

[58] Así, la visión de esa conquista como operación de la «codicia» es contemplada en términos senequistas por intelectuales de las dos orillas del Imperio. Para el caso de Góngora, véase J. R. Beverley, *Aspects of Gongora's Soledades*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1980; para el de Hernando Domínguez Camargo, G. Sabat-Rivers, «Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia», *Edad de Oro*, 10 (1991), págs. 187-198.

ra misma del conocimiento mediato, extendiendo por doquier una atmósfera de irrisión del saber y de decepción de todo conocimiento, que he estudiado en mi libro *La península metafísica*. Todo ello determina o genera un clima donde la expresión de Américo Castro halla cumplida realidad: el país está dominado por una real «voluntad de no saber»[59].

Las síntesis sobre América de la época son ilustrativas en este punto por dos razones: por su escasez y silencio asombroso, lo que implica las figuras retóricas de la reticencia, omisión y disimulación, evocando mudamente el drama acaecido, sobre el que las representaciones van a callar, renunciando a realizar síntesis interpretativas y valorativas[60]. Ello es expresión de que es imposible en este punto trascendental alcanzar un compromiso entre la realidad y la ideología[61], ni siquiera en nombre de la necesidad sentida por el Estado de entonces de dominar y controlar un «imaginario» de la cuestión americana[62]. Lo cual lleva a una indefectible crisis de los marcos epistemológicos que, como se ha dicho, «resultan de la ineficacia de la ideología metropolitana para dar sentido a la circunstancia americana»[63]. La razón barroca cobra en América la forma de un «delirio institucional»[64].

Pero es también cierto que, en las raras ocasiones en que a partir de 1580 ese silencio de sobreentendidos se rompe, entonces, las fuen-

---

[59] *De la edad conflictiva, op. cit.*, pág. 71.

[60] Para una revisión de la, con todo, escasa presencia de lo americano en el discurso emanado desde la metrópoli, véase H. Brioso Santos, *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII*, Huelva, Diputación de Huelva, 1999.

[61] F. Fernández Buey ha puesto de relieve el modo en que la retórica escolástica de la filosofía moral vela de modo encubridor las evidencias de la gestión económica y política de las «cosas de América». Véase *La gran perturbación*, Barcelona, Destino, 1995, págs. 250 y ss.

[62] Acerca del silencio sobre la cuestión colonial, véase J. Friede, «La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América», *Revista de Historia de América*, 47 (1959), págs. 45-94; B. Pastor, «Silence and Writing: The History of the Conquest», en R. Jara y N. Spadaccini (eds.), *1492-1992. Rediscovering Colonial Writing*, Minneapolis, University of Minnesota, 1989, págs. 121-163, y, más recientemente también, el análisis de M. Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998, y el de I. Simson, «El silencio de los autores. Los clásicos del Siglo de Oro sobre el tema de América», en K. Kohut (ed.), *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992, págs. 272-283. Sobre algún silencio «particular», por ejemplo, el del Inca Garcilaso, véase J. Durán, «Los silencios del Inca», *Nuevo Mundo* (Caracas), 6 (1966), págs. 66-72.

[63] M. Cesareo, «Menú y emplazamientos de la corporalidad barroca», en M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco de Indias, op. cit.*, pág. 194.

[64] M. Cesareo, «Jerónimo Mendieta: razón barroca, delirio institucional», *Revista Iberoamericana*, 172-173 (1995), págs. 441-459.

tes del discurso desgarrado y abiertamente trágico se abren y dan paso a unas alusiones destructivas y letales, por el pesimismo demoledor y acendrado que acomete entonces a los espíritus barrocos de ambas orillas de la totalidad imperial, ante lo que es una empresa entendida en clave de pérdida; asumida también como la forma singular de un castigo sobrevenido.

Cuestión abierta, indeterminada ya para siempre en el terreno de lo simbólico, e igual de gravemente inconsciente o inoperante en los dominios de las síntesis instrumentales, que ya nunca llegarán a construir una real política pragmática americana, y eso a pesar de las recopilaciones objetivas y enciclopédicas que, como la que se ofrece en la *Política indiana* de Solórzano[65], también produce el siglo.

No es sólo Góngora, que anatemiza como vanidad y soberbia humana a los hombres que confían sus vidas a las travesías transatlánticas, y que los condena en nombre de Séneca y toda la tradición estoica (precisamente en un país marino por excelencia), sino que, también, nos encontramos expresamente ante una retracción infinita, un arrepentimiento en la acción, un «pesar del Imperio», y ante una depresión final de la libido estructurante de poder, al confirmar la presencia de un mal irreparable del mundo, que precisamente se realiza en la condición ejemplar de unas Indias, que, como ha escrito Sánchez Ferlosio, se volvieron para los nuestros «lejanas y malditas»[66]. Como resuena en *El celoso extremeño,* de Cervantes, al fin, son:

> Las Indias, refugio y amparo de los desamparados de España. Iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.

Ello determina, como escribiría el duque de Maura, un desistimiento de la empresa americana[67]. Una forma de abandono, de *caída,* de lo que a tanto coste se logró, y que tiene en la conciencia nacional acentos dramáticos, casi apocalípticos[68], mostrando la inutilidad de tanto empeño gastado.

---

[65] Juan de Solórzano Pereira, *De Indiarum Iure o Política indiana,* Madrid, Francisco Martínez, 1629.

[66] R. Sánchez Ferlosio, *Esas Indias lejanas y malditas,* Barcelona, Destino, 1991.

[67] *Desistimiento español de la empresa imperial,* Madrid, Austral, 1958.

[68] Y, en efecto, el fracaso de la empresa evangelizadora determina una corriente de milenarismo y desesperanza que ha sido estudiada por A. Prosperi, «America e Apocalisse. Note sulla *conquista spirituale* del Nuovo Mondo», *Critica Storica,* XIII/1 (1976), págs. 1-62.

Resulta entonces que, entre los intelectuales más significativos del momento, la crisis y la desgarradura que se experimenta en lo social (cualesquiera que sean el valor y el alcance que queramos atribuirles) se hacen «tragedia de la historia» y, un paso más allá, tragedia ontológica en manos de los dramaturgos sacramentales y los poetas de la metafísica y teóricos el desengaño. Así amanece entonces la idea de España como pueblo trágico y elegido. O, más exactamente, elegido para ser trágico, lo que se convierte en un modo definitivo de pensar las cosas de España. Algo que Caramuel expresará muy bien en tono elegiaco:

> [...] Pues no ay ángulo tan escondido en todo el orbe, que no deba por lo menos a España la noticia de la verdadera religión, extendida con gastos y peligros tan grandes, y conservada con pérdida de tantas vidas de personas felices, que en muchas ocasiones la diferenciaron con su sangre[69].

Entonces una «historia triste» se abre paso[70], y un ensayismo de tintes melancólicos o abiertamente nihilistas se instala por doquier. Los arbitristas (o «arbitristes») y utópicos ensayan visiones catastrofistas y milenarismos, soñando con resoluciones tan drásticas como imposibles. En efecto, un imaginario del delirio providencialista se instala por doquier. Y aun cuando el fracaso de éste se hace palpable, así como de imposible mantenimiento su esperanza, entonces los historiadores y los poetas recurrirán a un importantísimo concepto teológico: el de tribulación. Su primera y gran salida al espacio público se produce en esas fechas que hemos convenido como decisivas de 1580, pues, en efecto, la derrota de la Armada Invencible es conjurada entonces con la elaboración completa de una serie de representaciones que, empezando por el tratado de la tribulación del jesuita Ribadeneira, tratan de conceder un sentido ultrahistórico, metafísico y providencialista a los desastres materiales de la historia del Imperio.

De esta manera, entre los productores simbólicos, los hechos turbulentos, las desgracias, las imprevisiones, los grandes errores políticos, financieros y militares, el desastre evitable de la Invencible, comienzan

---

[69] Juan Caramuel, *Declaración Mystica de las Armas de España, invictamente belicosas,* Bruselas, Lucas de Meerbeque, 1636.

[70] Ha elaborado este concepto J. Vilar, «L'Histoire triste, ou du style comme angoisse», en J.-P. Etienvre, *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or,* París, Klincksieck, 1998, págs. 137-151. Un buen repertorio bibliográfico sobre esta construcción del imaginario del desastre nacional puede encontrarse en el hoy olvidado libro de P. Sainz Rodríguez *Evolución de las ideas sobre la decadencia española,* Madrid, Rialp, 1962.

a ser reconstruidos *a posteriori* desde perspectivas providencialistas, y encarnados en representaciones o discursos donde se incrementa el peso del destino metafísico, las promesas del más allá, o las visiones de un *fatum* que gobierna la historia nacional.

Es el complejo de Job, el síndrome de Saúl y de Isaac e, incluso, el martirologio al completo —todo ello tan representado en la escena plástica y literaria— lo que se eleva entonces como gran imagen moral que corta en seco la posibilidad de una crítica racional, de un análisis de hechos, impidiendo el acceso analítico a las condiciones reales en que se produce el discurso de poder.

Dios castiga a los que ama, pone a prueba los pueblos elegidos, sitúa al límite su paciencia y, en definitiva, se dirá entonces, los aniquila y los pulveriza, porque al fin ése es el único camino para alzarse con una condición celeste y establecerse en una dimensión suprahistórica. La vivencia infeliz, el hábito triste, la materia oscura determinan enteramente por entonces los productos artísticos de la vida nacional, los cuales predican en aquel momento la derelicción, el abandono de la mundanalidad como gran figura ésta del ejemplarismo a potenciar en el inconsciente colectivo.

Este imaginario del desastre, de la tortura y el desgarramiento padecidos de modo heroico; esta complacencia morosa y morbosa en la destrucción del cuerpo y la amenaza de la república, para la cual la metáfora justa del país es la imagen riberesca de un San Bartolomé, al que literalmente se le arranca la piel del cuerpo, es la que ofrecerán de 1580 en adelante grandes, inmarcesibles producciones de un Barroco hispano. Como esos libros sobre Job en que se afanan temperamentos como el de Fray Luis de León, con una decidida intención de encontrar en ello, no sólo claves sicológicas personales, sino también explicaciones al enigma de la historia y del devenir, entendido ahora abiertamente como «historia del padecimiento de la humanidad».

Walter Benjamin lo ha descrito muy bien a propósito del teatro calderoniano[71]. Lo providencialista, lo fideísta; más: lo mesiánico y lo redentor, específico de una cultura barroca española, gusta de convertir la historia y la vida humana en un sueño, en una historia de padecimientos, cuya única justificación reside en una pronta *Tercera venida de Cristo en magestad*, algo sobre lo que todavía especula, creyendo descubrir sus *figuraciones* en la historia próxima, el jesuita Lacunza, ya en el ocaso de la Edad Moderna.

---

[71] Ello, naturalmente, en su *El origen del drama barroco alemán*, *op. cit.*

De existir esta energía, a la que podríamos denominar *entrópica,* acudiendo a esa ley de la termodinámica según la cual los sistemas tienden a su anulación, presas de una energía de *destrudo* y pulsión de muerte, ella fuerza en el campo intelectual barroco hispano una caracterización en que la crisis española enteramente se resuelve, y en ello alcanza, sin duda, su registro o tono peculiar, en cuanto es también ahí, en los dominios simbólicos, donde se opera una cierta «destrucción espiritual de España», asistiéndose entonces a la quiebra definitiva del proyecto humanista.

Todo esto nos pone en trance otra vez de encarar aquella historia desde la categoría de *lo trágico,* favorecidos por la representación dramática que ese tiempo de sí mismo hizo. Nueva visión que articule imágenes perdidas del imaginario nacional, como aquellas de tribulación, escepticismo, pirronismo; tal vez también, si ello no fuera o pareciera exagerado, de genuino *nihilismo* hispano.

De todo ello me hubiera gustado escribir con más precisión en esta ocasión.

CAPÍTULO PRIMERO

Emblemas de melancolía. Nihilismo y desconstrucción de la idea de mundo

Acuérdate y ten delante tus ojos
tus cosas novíssimas y postrimeras.

ECLESIASTÉS

LECTURAS DEL MUNDO

La cultura de la Edad Moderna europea ha consagrado un aforismo relativo a la constitución misma de la ciencia independiente. El amanecer del método inductivo y experimental ha tiempo cuajó en una fórmula universal, que expresa lo que fue la nueva posición nuclear del hombre en un universo por fin desmitologizado.

En efecto, se ha podido decir que el famoso *cogito ergo sum* cartesiano, en su tajante aserción, corta en dos tiempos la historia humana. El acto inaugural de la ciencia moderna clausura en adelante la autoridad, hasta entonces indiscutible, de los antiguos y, al tiempo que desautoriza en seco la creciente ola escéptica, que piensa que el hombre nada puede en realidad conocer, independiza para siempre el trabajo de ese mismo hombre de cualquier instancia metafísica que pretenda una suerte de dominio sobre su acaecer.

Es lícito entre nosotros preguntarnos qué opusieron los intelectos hispanos a esta aserción valiente de un francés, por lo demás siempre

perseguido y prohibido o silenciado tradicionalmente en las academias e instituciones de saber españolas. La cuestión es la de preguntarse con qué armas dialécticas se respondió por aquel entonces a un Descartes, fundador de la modernidad, y precisamente denigrado por ello en la «península escolástica», a lo largo de casi doscientos años, durante los cuales su sistema y su nombre mismo estuvieron proscritos en la hermenéutica hispana.

Dando por supuesto que los intelectuales españoles de la Edad Moderna nunca quisieron o pudieron, como escribe Calderón, «fundar en razón su razón» (pues éste es tradicionalmente el ejercicio propio de los ateos y de los réprobos), y que, siempre, al contrario, vivieron su experiencia y aventura hermenéutica, como dice Goethe, con sus intelectos metidos en los cepos y grilletes (o «botas de la Inquisición»)[1] del orden dogmático aristotélico-tomista (sistema en el que, por cierto, no tiene cabida la orgullosa e independiente afirmación cartesiana); entonces es el momento de que nos preguntemos si por ventura en los vastos registros de la cultura simbólica tales intelectuales hispanos (diríamos puestos a pensar sobre un paradigma epistemológico desviado, cuando no aberrante, respecto al asumido por el resto de la secularizada sociedad occidental) pudieran haber confiado todo su programa de saber y su cosmovisión a alguna suerte de feliz conceptualización. Algo que bien pudiera resumir entonces un rumbo singular del destino del proceso de conocimiento en el mundo hispánico.

Debemos hacernos la pregunta de si, por ventura, algún mote, algún lema, divisa o eslogan, alguna imagen de síntesis icónico-lingüística pudiera significar entre los nuestros aquello que el *cogito* significó para los habitantes del otro lado de los Pirineos: un principio bajo el que situar el sentido todo de una representación del mundo. Frase hecha, aforismo o apotegma, que en cierto modo pudiera entonces oponerse a la brillantísima concreción cartesiana de ese «pienso, luego existo», con que ciertamente comienza su andadura el vertiginoso proceso de transformación del mundo por una razón inductiva e instrumental.

---

[1] Goethe pone esta expresión en boca de un Mefistófeles despreciativo con el saber y la lógica de cuño escolástico e hispano. Véase la traducción española del *Fausto* de Madrid, Cátedra, 1991, pág. 156: «Aprovechad el tiempo; ¡pasa tan pronto...! Pero el método os enseñará a ganarlo. Para ello, caro amigo, os aconsejo el *Collegium logicum*. Allí se adiestrará bien vuestro espíritu, aprisionado por borceguíes ["botas de la Inquisición"] españoles...»

Reconozcamos en nuestras gentes de saber del Siglo de Oro una alta capacidad para deprimir y enturbiar la misma dimensión humana que, sin embargo, Descartes coloca en el centro de la nueva representación del mundo con un gesto decisivo.

Se diría de nuestros metafísicos, de nuestros escritores morales, de la turba de poetas y plumíferos de toda laya, de los que sirven sin fisura alguna a un orden absolutista y confesional, que se empeñan en empujar la nave de la historia en dirección contraria a la flecha del ineluctable devenir de las sociedades tecnocapitalistas en su era auroral, haciendo probablemente justa la observación de Pascal referida a la contingencia y relativización que entonces alcanza el régimen de la verdad admitida y experimentada. Pues ciertamente esta visión del mundo, «racionalizada» desde mediados del siglo XVI, parecía instalada en las instituciones de saber constituidas *más allá* de los Pirineos, dejando toda la Península Ibérica sumida en el error dogmático; en un *lock-out,* bloqueo o apagón informativo, que la sitúa a lo largo del Antiguo Régimen fuera del marco epistemológico generalmente aceptado[2]. Ello precipitó una decadencia intelectual que, podemos pensar, definitivamente fue la causa nuclear del declive social y de la ruina del proyecto imperial y expansivo.

Pero ocurre algo más a propósito del tan traído y llevado *cogito* (siempre que lo queramos entender —al igual que el *sapere audere,* emblema de la Ilustración— como expresión del librepensamiento emergente). Y es que la propia producción literaria, de ficción española (y ya no sólo la dogmática y moralista, si es que es dable separarlas), tomada en su (abusivo) conjunto, trabaja en la deslegitimación de una acción profana en la historia, desautorizando cualquier interpretación no sacralizada o sacramentalizada de la realidad del mundo. Y, lo que es más importante que todo ello, el confesionalismo militante de los cerebros hispanos confía a la instancia dogmática, al «discurso de autoridad», lo que es el trabajo propio de una razón individualizada, que para ese caso dimite del acceso a su legitimación y autoridad.

Por eso se ha podido decir de tales intelectuales vernáculos que, en realidad, poderosos como eran en la elaboración de síntesis y visiones

---

[2] Lo que adopta la forma tópica de una prohibición de acceso a un saber vedado, sobre el que han reflexionado en términos generales R. Shattuck, *Conocimiento prohibido,* Madrid, Taurus, 1998, y, en la relación con la emblemática, C. Ginzburg, «Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII», en *Mitos, emblemas, indicios,* Barcelona, Gedisa, 1989.

del mundo mito-poéticas[3], lo que ocurrió con ellos es que se pusieron a trabajar en la dirección epistemológica contraria: aquella justamente en que se desautoriza y se arroja una sombra de duda sobre la autosuficiente afirmación cartesiana que sostiene el orden todo de la razón instrumental.

Lo propio de los «hispanísimos» hombres de pensamiento, así como de las tradiciones hermenéuticas que ellos consolidan, es una *concepción alegórica* del mundo en cuanto obra emanada y creación teúrgica, sobre la que el individuo no tiene autoridad ni última capacidad legitimadora de transformación[4], haciendo inútil frente a ello toda autoafirmación cognitiva del tipo *cogito ergo sum*.

Para esta lectura y «legibilidad» tan singular del mundo que se impone en la Península[5], la historia toda —la biológica como la social— presenta una *facies cadaverica* e irresoluble por el propio trabajo humano, que depende entonces enteramente de la estructura mesiánica de una redención por la que se suspira, mientras se abandona y se promueve el apartamiento de un mundo menospreciado y engañoso[6].

Quizá esta síntesis de un pensamiento complejo, pues enuncia su propia desconstrucción o intrascendencia general y la falta de operatividad de las categorías sobre las que se sustenta, sirva para prologar los aforismos de la decepción y el desengaño que circulan con profusión por la discursividad hispana del período áureo, desde unas fechas que bien podemos situar en torno a 1580. Momento en que la reorganiza-

---

[3] Y entonces, se presentan en realidad como poetas, cultivadores de metáforas, frente a los partidarios de una cosmovisión «literalista», atenida a los datos y la experiencia. Lo que pueda valer esta construcción de interpretación dialéctica del período que nos ocupa ha sido explorado por J. Rousset, «La querelle de la métaphore», en *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle*, París, Corti, 1968.

[4] Lo cual ha sido definido por M. Weber como la característica principal que explica el subdesarrollo técnico meridional, enfrentado a la ética protestante del trabajo, la acumulación y la explotación del mundo, la cual determina toda la energía transformativa del capitalismo. Véase M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1992.

[5] En cuanto operación radical de la hermenéutica histórica, este proceso típicamente moderno de la pretensión de «leer globalmente el mundo» ha sido estudiado por H. Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós, 2000.

[6] Se trata también de la transferencia de la carga trágica que la *meditatio mortis* lleva consigo hacia un acto penitencial y renovador, que firmemente propagará el pensamiento tridentino. Ello ha adquirido una bella formulación en el repertorio emblemático de Covarrubias —emblema VII: «Ex amaritudine dulcedo»—, representando una calavera donde anidan las abejas: «Amargo es el recuerdo de la muerte, / Más que el azahar, más que la hiel amarga... / Mas todo este amargor, se nos convierte / En un dulce panal, pues se descarga / El peso del pecado...»

ción tridentina comienza a entrar en su fase de clímax, imponiendo su peculiar universo conceptual a todo el imaginario social.

Y entonces si esto es así, si los hijos de Descartes se agrupan bajo la bandera del *cogito*, ¿bajo qué suerte de fórmula se reunieron tantos *clercs*, tantos letrados españoles, marcados a fines del siglo XVI por el signo del desengaño? Eran clases intelectuales en buena medida articuladas por un sentimiento melancólico del enigma inextricable del mundo[7]; hombres de saber obsesionados por la vanidad de todo y la inminencia de la muerte, que viven además en sus propias carnes la experiencia misma de una historia que deviene pronto «historia triste»[8]. Incluso se trata de un grupo o grupos de letrados que alcanzaron el presentimiento de la proximidad real de un (dicho en términos posmodernos) «fin de la historia»[9], y, con ello, del consiguiente acabamiento del esplendor de los sueños imperiales, lo que bloqueó el sentimiento de progreso y desembocó para ellos en una suerte de «crepúsculo del entusiasmo»[10]. Intelectuales que viven de paso, también, la frustración de sus carreras; la contingencia en que se desarrollan sus actividades, así como la degradación y el desprecio generalizado hacia sus empleos, todo ello en un espacio social que entra en rápida decadencia[11].

---

[7] Sobre la melancolía en el período, remito a las últimas de las síntesis analíticas alcanzadas, la de C. Orobitg, *L'Humeur noire. Melancolie, Écriture et Pensée en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles*, Bethesda, International Scholars Publications, s.f., y la de R. Bartra, *El Siglo de Oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma, op. cit.*

[8] «Historia triste», que construyen los historiadores y cronistas del período de la decadencia española, tan sólo unos años después del comienzo del reinado de Felipe II, como ha visto J. Vilar, «L'Histoire triste, ou du style comme angoisse», en J.-P. Etienvre, *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or, op. cit.*

[9] Y ello mucho antes de los planteamientos de F. Fukuyama (véase de este historiador de la posmodernidad su *El fin de la Historia, op. cit.)*, y, en este caso, entendido como cumplimiento mesiánico de un fin de los tiempos que por entonces aflora, y no sólo en la mentalidad popular, sino que logra también arrastrar a muchos intelectuales del momento influidos por el escepticismo. Véase a estos propósitos los sueños milenaristas de una Lucrecia de León (en la ed. de Madrid, Tecnos, 1987), y el análisis que del tema en el contexto europeo hace R. H. Popkin, «Profecía y escepticismo en los siglos XVI y XVII», en J. Marrades Millet y N. Sánchez Durán, *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo*, Valencia, Universidad, 1994, págs. 21-34.

[10] Como lo ha definido M. Fumaroli, «Crépuscule de l'enthousiasme au XVIIème siècle», en *Actes du Colloque de la Société Internationale d'Études Néo-latines*, París, Nizet, 1980, págs. 1279-1305.

[11] Decadencia del campo intelectual español en el seno de un Imperio que agota sus recursos y sus necesidades de letrados, sobre la que ha escrito algunas observaciones R. Chartier, «Espacio social e imaginario social: los intelectuales frustrados del siglo XVII», en *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, págs. 165-181.

Estoy en condiciones de proponer, en la línea de un gusto español por los retruécanos, una fórmula emblemática de época —casi un eslogan—, que resume muy bien, a mi juicio, esta visión alegórica española por donde la historia y la vida se revelan, sobre todo, en su inanidad y en su pasar (y en su propio dolor), asentando una pragmática del valor de la admonición y evocando una amenaza constante, la cual afecta al núcleo mismo de lo humano, en cuanto vector de conquistas cognitivas, de conocimientos que pudieran ir asentando una idea de perfectibilidad, de camino y de progreso.

El sintagma o *motto* emblemático que propongo a la consideración realiza una cosmovisión en la que la conquista material y el proceso técnico de dominio se ponen en suspenso y se relativizan, en aras de la evocación de una esfera de trascendencia y eternidad, que eficazmente «deprime» todo reino conquistado de lo humano.

Se trata de una fórmula que, aunque haya podido pasar desapercibida, tiene una virtud extraordinaria, nos parece, por cuanto se adelanta a la aserción cartesiana casi cuarenta años, y, si lo pensamos bien, hasta la desautoriza y se mide con ella, digamos que previéndola en una suerte de dramática anticipación, casi digna del mejor Nostradamus.

Entonces es hora de acudir a ese ideólogo sumido en un ámbito clerical que fue Juan de Borja, a la imagen con que cierra la primera centuria de sus *Empresas morales* [Fig. 1].

En efecto, *Hominem te esse cogita*, como reza el emblema. Se advertirá aquí enseguida cómo el lema sintetiza una posición dialéctica que es antípoda de la cartesiana. Simétricamente inversa a ella, hasta en la colocación de los elementos sintagmáticos, no en vano situados aquí en una posición quiasmática:

HOMINEM TE ESSE COGITA.
COGITO ERGO SUM.

Este «piensa que eres hombre» de Borja, cuyo ominoso sentido se encarga de elucidar la *narratio philosophica* que acompaña al emblema[12],

[12] Y que comienza: «No ay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será sobervio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que ay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dexar» (cito por la ed. fac. de García Mahíques de las *Empresas morales de Juan de Borja*, Valencia, Ajuntament, 1998).

FIGURA 1
Piensa que eres [sólo un] hombre. Juan de Borja, «Empresa 100», en *Empresas morales*, Bruselas, F. Foppens, 1580.

recoge, sintetizándola de modo tan maestro como en otro sentido lo es la expresión cartesiana, la duda escéptica que se levanta en el seno del humanismo tardío[13]. Al tiempo, logra dar preciso cuerpo a un *ethos* de la Contrarreforma, profundamente contrario a lo que se revela como dominio material creciente y proceso de individuación autosuficiente, anexo a la lógica expansiva del capitalismo. Sentencia, pues, que no llamaríamos ciertamente fundamentadora, sino, al contrario, profundamente deslegitimadora, pues sobre todo introduce el concepto de una contingencia y de una caducidad, aquella precisamente contra la que, una vez más lo digo, se alzan el orgulloso *cogito* y el *sum* y el *ego* cartesianos.

No voy a comentar la profundidad a que se mueve este aserto de un intelectual que está fundando en su obra una tradición de pensamiento simbólico, cuya característica más notable, al ir apoderándose de ella una «voluntad confesional», es la evocación contundente de un supramundo ideal que deprime o deshace la esfera de la entidad humana y la realidad propia del mundo sensible, mientras vive una experiencia del tiempo histórico bajo la forma de «drama de la decadencia»[14].

Basta por ahora, a los efectos de esta exposición general de un tema que encontrará su resonancia en el Eclesiastés, con señalar en él la característica «formal» con que se desarrolla su enunciado. Pues, en efecto, su registro obedece a una retórica que, apoyada en el juego de lo imperativo, propone una suerte de desdoblamiento efectista. El efecto que busca el lema —*hominem te esse cogita*— es el de asentar un discurso de la autoridad («recuerda...»), el cual, poseído de un tono admonitorio y exhortativo, se introduce subrepticiamente en la conciencia del receptor para operar desde ella, con más eficacia, los efectos conativos y volitivos, conducentes a una suerte de «desmovilización libidinal». Ello en la línea que trabajará la *devotio moderna*, heredando, y al tiempo resemantizando y dotando de nuevos alcances, el viejo motivo del *dialogus mortis cum homine*[15].

---

[13] Y de la que ha dado cuenta para el contexto renacentista europeo Ch. B. Schmitt, «The Recovery and Assimilation of Ancient Scepticism in the Renaissance», *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 27 (1972), págs. 363-384.

[14] Ello representa, justamente, colocarse en la inversión de lo que constituye el motor de toda cultura; es decir, el sentimiento social de progreso; de un proceso de desenvolvimiento del pensamiento y, al fin, de *teleología* del «proyecto humano», estudiado entre nosotros por J. A. Maravall, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

[15] Creo que ha sido R. Barthes, después de todo, quien con mayor precisión se ha referido a este lenguaje de la oración, que él mismo identifica con la escritura propedéu-

Algo que, por lo demás, y con unas características muy parecidas, también sucede en otros ejemplos cronológicamente un poco anteriores. Por ejemplo en el esqueleto parlante que aparece en la edición de la *Glosa famosa sobre las Coplas de Jorge Manrique,* de Luis Pérez[16], donde podemos ver también en marcha esa misma explotación de los recursos retóricos y visuales conectados con lo funerario, de nuevo bajo fórmulas imperativas y apremiantes *(respice homine...).* Asunto este en que, podríamos decir, «se especializó» la Contrarreforma española, que llevó a todos los dominios y soportes posibles la visualización de unos impresionantes «teatros funerales»[17] [Fig. 2].

Pero si volvemos a la calavera de Borja, el más reciente editor de los emblemas morales del hijo del duque de Gandía, Francisco de Borja, R. García Mahíques[18], «naturaliza» la presencia de esta calavera y lo que ella significa en cuanto referencia oclusiva al tema de la vida humana; ello en la empresa que precisamente cierra la primera centuria del conjunto organizado por el primero de los emblemistas hispanos, ofreciendo una suerte de colofón a todo el proceso discursivo.

Y sin embargo, cabe señalar en este caso el que la empresa número 100 no es ciertamente una más en el conjunto de la obra. No puede en modo alguno decirse que tal obra fluya hacia esta conclusión tan drásticamente negativizadora y nihilista, y eso al tiempo que se pone en evidencia cómo el motivo entra en relación con su contexto en una tensión extraña que funda casi una paradoja, cuando no una violenta desautorización y desconstrucción de lo que la antecede[19].

---

tica de los jesuitas, particularmente a través de la figura del fundador y redactor de los *Ejercicios espirituales.* Véase, para una interpretación de estos mismos *Ejercicios* al modo de un teatro interior mental que busca la catarsis íntima del penitente y practicante, mi interpretación en *Teatro de la memoria. Siete estudios sobre mnemotécnica española de los siglos XVII y XVIII,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 2.ª edición, 1998.

[16] Valladolid, Sebastián Martínez, 1561.

[17] Lo cual se inscribe, por lo demás, en una más general manifestación de la idea de *vanitas,* que atraviesa el arte religioso de la Edad Moderna. Un estudio clásico y general sobre el tema es el de J. Bialostocki, «Arte y vanitas», en *Estilo e iconografía,* Barcelona, Barral, 1973, págs. 185-226, completado, para el caso español, por J. Brown, «Jeroglíficos de muerte y salvación», en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII,* Madrid, Alianza, 1980, págs. 149-209. Aplicado a la emblemática es, desde luego, imprescindible el trabajo de R. García Mahíques, «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*», en *I Simposio Internacional de Emblemática,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, págs. 59-93.

[18] *Empresas morales de..., op. cit.,* pág. 225.

[19] Posición esta de cierre del emblema en *vanitas* que, a la distancia de los años, repetirá Saavedra Fajardo en su tratado ético-político. Véase el colofón que sigue a su em-

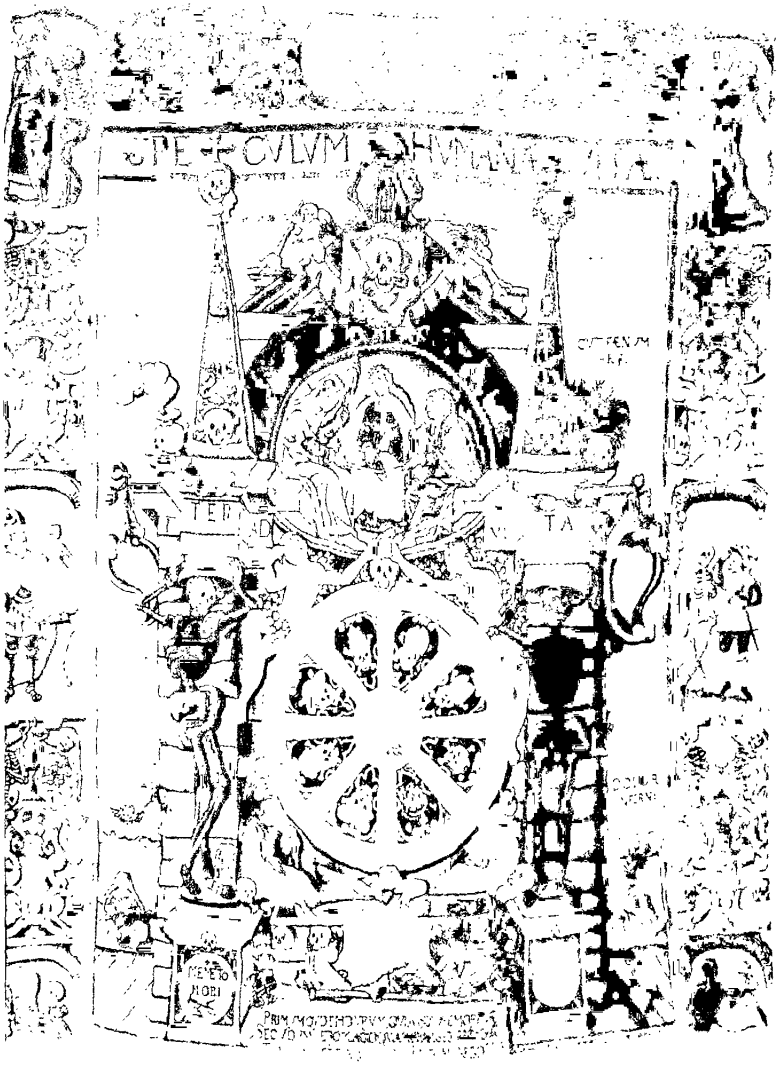


FIGURA 2
Ajuares mortuorios. Anónimo, tapicería, principios del siglo XVII,
Museo de Bellas Artes, La Coruña.

Esa llamada imperativa que el lema realiza —por lo demás proveniente enteramente de los tratados de la oración mental, que desdoblan dramáticamente la voz, al efecto de interiorizar el tono de una severa llamada a la *attritio*[20]— juega enteramente con el sentido final, cualquiera que sea el que le queramos atribuir al libro.

La compleja arquitectura simbólica que el texto de Juan de Borja exhibe, en cuanto diccionario metafórico o lectura mito-poética de un universo[21], y la consiguiente llamada en él explícita a la construcción de un *ars inveniendi*, por la que el hombre de ingenio, el humanista, se haga más hábil en manejar modelos y sistemas para el conocimiento y poder simbólico sobre la realidad y sus síntesis, son desarticuladas por el golpe maestro de un recuerdo, de un memento *(mori)*, precisamente. Lo cual se radicaliza bruscamente, mientras pone en suspensión los horizontes de ser, de existir y construir sentido y abrir camino, que determinan habitualmente el género de estas obras[22]. Obras, por otra parte, que no son otra cosa ninguna, sino guías de conferir sentidos y sentido al orbe de lo humano; vale decir, *aparatos semiológicos* para la conquista simbólica de la realidad.

Inscrito absolutamente en una «cultura del desengaño»[23], el lema de Borja se exhibe ante el lector en una posición clave que le significa

---

presa 101 —*Ludibria mortis*. Posición también final la de la segunda parte de las empresas de Borja que concluye el libro: «Grandes son los provechos, que se seguirán al hombre, que atentamente considerase lo poco que dura todo lo que el mundo tiene, y estima en mucho; pues basta que dure poco, para no tenello en mucho» (cito por la ed. de Bruselas, de Francisco Foppens, 1580).

[20] Sugiriendo por esta vía una tópica «personalización» de lo que es el esqueleto sin identidad y sin sexo. Véase V. Infantes, «La *meditatio mortis* en la literatura áurea española», en J. A. de Freitas Carvalho (ed.), *Os últimos fins na cultura ibérica dos sécs XV a XVIII*, Oporto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1997, págs. 43-50.

[21] Pues en el libro de emblemas lo que encontramos es una lectura moralizante y ejemplarista de los *items* en que se resuelve el dominio del mundo natural, así como también del artificial y de la propia historia transcurrida. Para este modo de considerar la literatura simbólica ilustrada, en cuanto máquina de hacer cobrar sentido al mundo, véase mi «*Mundus est (in) fabula*. La lectura político-moral de la naturaleza en la literatura simbólica ilustrada del Siglo de Oro», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, op. cit.*, págs. 59-85.

[22] Y, por lo tanto, aquí, en el emblema de Borja, se alcanza a ver una dirección ideológica nueva que excede el campo de esa vieja alianza que la literatura simbólica ilustrada traza con el neoestoicismo, y de la que dio cuenta S. Sebastián, «Emblemática y filosofía neoestoica», en *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 259-283.

[23] Filosofía puesta en perspectiva *trágica*, que ya no hará sino progresar a lo largo de la Alta Edad Moderna, tal y como ha visto A. Chastel, «Le baroque et la mort», en E. Castelli, *Retorica e barocco*, Roma, Fratelli Bocca, 1955, págs. 33-47.

LORETTO WILMOT LIBRARY
NAZARETH COLLEGE

FIGURA 3
La muerte nihilificadora. Diego Saavedra Fajardo, «Epitafio final», *Idea de un príncipe político christiano,* Milán, s. i., 1642.

en cuanto «triunfo de la muerte»[24]. Algo que por lo tanto lo relaciona con toda una tradición, al menos medieval, en la que la referencia final y la exhibición postrera del esqueleto, en el hábito de *morte secca*[25], son empleados en la estrategia diegética para deshacer cualquier trabajo del sentido que el texto o el mundo hayan podido sugerir antes a sus lectores[26] [Fig. 3].

---

[24] Podemos considerar el cuadro de Pietro Lorenzetti de la Pinacoteca de Siena realizado en 1348, año de la peste, como la primera configuración del tema del «triunfo de la muerte» en el espacio plástico. Véase L. Guerry, *Le Thème du triomphe de la mort dans l'art italien,* París, Galilée, 1950.

[25] En los términos en que define Ph. Ariès la aparición del esqueleto «descarnado». Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte,* Madrid, Taurus, 1983, pág. 273.

[26] Y, en este sentido, aquí la novedad es que el fragmento propuesto al servicio de un «arte sepulcral» es refractario a su mismo contexto, en cuanto repertorio emblemático destinado a una prioritaria «acción mundana». Sobre la retórica del esqueleto en un ámbito abiertamente funéreo, véase J. Bialostochi, «The Door of Death. The Survival of Classic

Ello responde también a un principio diferente para el que la radicación de la muerte en el «interior» del ser particular difiere de unas más «exteriores» personificaciones de la muerte medievales, conformando una tradición representativa que tendrá un protagonismo creciente a lo largo de la Edad Moderna, y cuyo proceso bien podría haberse abierto con la observación de Tomás Moro: «Nosotros presentamos la muerte y crecemos en ella desde muy lejos, y, sin embargo, está oculta en lo más secreto de nuestros órganos»[27].

Y, sin embargo, por encima de estas continuidades y referencias evidentes a espacios plásticos y textuales anteriores[28], no diría yo que esta reflexión y este emblema de Borja, aparecidos en 1580, no comporten, también, sustanciales novedades y, más allá de ello, dejen de expresar la llegada a ciertos ánimos intelectuales hispanos de algo que es profundamente nuevo.

Me refiero naturalmente a la radicalización del escepticismo cristiano en esos años, y aun a la emergencia ahora nueva en la historia de un espíritu nihilista o pirronista o, en todo caso, asociado a una filosofía negativa, a una cierta «lógica de lo peor», que por entonces se constituye con fuerza[29]. Presencia de un pensamiento (o de una forma de enfocar el problema del conocimiento) ahora aplicado directamente, como sugiere mi título, a la «desconstrucción» del mundo y a la negación de todo sentido conferido al actuar humano.

Motif in Sepulchral Art», en *The Message of Images. Studies in the Story of Art*, Viena, Khumm, 1988, págs. 14-41. Para la representación de la muerte en cuanto conectada con el ritual y las prácticas sociales de enterramiento en la época que estudiamos y en el caso español, véase J. J. Martín González, «En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Semanario de estudios de Arte y Arqueología*, 38 (1972), págs. 236-257 y M. J. Redondo Carter, *El sepulcro en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. También, Alfonso R. de Ceballos, «El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español», en *Boletín de Arte* (Univ. de Málaga), 13-14 (1992-1993), págs. 7-30.

[27] Tomás Moro, *Utopía*, Barcelona, Orbis, 1982, pág. 189.

[28] Que, en términos generales, limitan en el espacio conceptual definido por el predicamento del género de las *Danzas de la muerte*, de las que ha dado cuenta V. Infantes en su extraordinario libro *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XVII-XVIII)*, Salamanca, Universidad, 1998.

[29] Rehabilitación o renacimiento tardío del pensamiento de Pirrón y Sexto Empírico, que fuerzan la reedición continua de este último desde mediados del siglo XVI, en concreto desde la edición de Estienne de 1562. Han tratado el asunto W. Cavini, «Appunti sulla prima diffusione in Occidente delle Opere di Sesto Empirico», *Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale*, 3 (1977), págs. 15-18; Z. S. Schiffman, «Montaigne and the Rise of Skepticism in Early Modern Europe», *Journal of the History of Ideas*, 45/4 (1984), págs. 499-517 y F. W. Lupi, «Montaigne o il mattino degli spiriti liberi», en

Un primer índice de esta radicalización, lo tenemos en el hecho mismo de esa brutal reducción que por entonces se realiza de toda la encarnadura humana a su definitiva imagen en la figura de una calavera, la cual se acredita en la forma de una metonimia y sanciona un desplazamiento de la totalidad del cuerpo y de su historia en el espacio plástico hacia un motivo efectista. Cosa que también sucede, por lo que sabemos, en el dominio de los motivos literarios, de lo que ofrecemos un ejemplo: el soneto «A una calavera», de Lope de Vega:

> Esta cabeza, cuando viva, tuvo
> sobre la arquitectura destos huesos
> carne y cabellos, por quien fueran presos
> los ojos, que mirándola, detuvo.
> Aquí la rosa de la boca estuvo,
> marchita ya con tan helados besos;
> aquí los ojos de esmeralda impresos,
> color que tantas almas entretuvo.
> Aquí la estimativa que tenía
> el principio de todo el movimiento,
> aquí de las potencias la armonía.
> ¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
> ¿Donde tu alta presencia vivía
> desprecian los gusanos aposento?[30].

Y, en efecto, en esa drástica supresión del conjunto natural al que la calavera pertenece, debe verse el sentido de una propuesta igualmen-

---

F. W. Lupi, R. Genovese *et al., Tra scetticismo e nichilismo. Quattro Studi,* Pisa, ETS Editrice, 1985. Véase para el caso español la monografía de M. Menéndez Pelayo «De los orígenes del criticismo y escepticismo y especialmente los precursores españoles de Kant», en *Ensayos de crítica filosófica. Obras Completas,* IX, Madrid, BAC, 1918, págs. 119-121. Se trata de la constitución de una «tercera fuerza» o dirección ideológica, en los términos de su estudioso mayor, Popkin, el escepticismo y nihilismo; movimiento que se sitúa entre las dos formaciones antagónicas del pensamiento tradicional de corte aristotélico y la nueva ciencia moderna. Cfr. R. H. Popkin, «The Third Force in Seventeenth-Century Thought: Scepticism, Science and Millenarism», en *The Third Force in Seventeenth-Century Thought, op. cit.*, págs. 90-119. Cfr., también, F. Suárez Dobarrio, *Francisco Sánchez y el escepticismo de su tiempo,* Madrid, Universidad Complutense, 1985. Y, para el caso concreto de Saavedra Fajardo, J. García López, «El escepticismo en el Seiscientos hispánico: la primera redacción de la *República literaria»,* en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* I, Madrid, Castalia, 2000, págs. 531-537.

[30] Lope de Vega, «A una calavera», en *Rimas sacras,* 1614, cit. por la ed. de *Lírica,* Madrid, Castalia, 1990, págs. 202-203.

te radical: la evidencia de que ninguna *mathesis universalis* puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* de la realidad.

Imagen histórica y pregnante, pues, ésta de la calavera, convertida ahora en emblema de todo el universo de precariedad en que se desarrolla lo humano. Quiero decir, emergencia figural sometida a un régimen histórico, cuya importancia radica en que se propone, quizá como ninguna otra imagen podría hacerlo, a los efectos de una definitiva y última «absorción meditativa alegórica»[31].

De su presencia en todo tipo de espacios de significación, se puede hasta afirmar que, a través de esa configuración rotunda y obsesiva, el objeto se impone al sujeto, imantando su mirada bajo la forma de una suerte de imperativo cognoscitivo, que prácticamente no permite espacio a una elección, a una denegación de la propuesta que conlleva, convirtiéndose en una especie de superficie reveladora en la forma de *speculum,* de 'espejo'[32] [Fig. 4]. La calavera en cuanto representación se niega a sí misma como objeto estético propuesto a la mirada, y logra escapar por esta vía del presupuesto al que debe su existencia: la ejecución artística, en este caso singular desplazada totalmente hacia el modelo de una representación «moral».

Y hay que decir de esta presencia abstracta casi de la metonímica calavera desnuda que ella es, en sí misma considerada, como veremos, una novedad formal de ese mismo espacio plástico. Vale decir: de un sistema todo de la representación que ha tardado siglos en depurar el motivo y ofrecerlo en su radical mismidad. De ello podemos inferir que tal representación tiene también consecuencias determinantes en el propio dominio de los conceptos que se ponen aquí, a través de tan novedosos efectos y disposición, *en juego*[33].

Finalmente, de todas las representaciones metonímicas que el concepto de la muerte ha puesto en circulación, la calavera supone la más eficaz y última. Y ello debe relacionarse con el sentimiento de una épo-

---

[31] El sintagma es de W. Benjamin, en su *El origen del drama barroco alemán, op. cit.,* pág. 229

[32] Sobre esta aproximación de la calavera al concepto de «espejo de la verdad», véase V.-L. Tapié, «Le crâne-miroir», en *Glorieuses vanités. Les vanités dans la peinture au XVII siècle,* Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990, págs. 36-37.

[33] La «naturaleza muerta», que por entonces, 1580, en coetaneidad con el libro de Borja, comienza el proceso de su expansión como género de pintura, evoca un complejo campo de juego con los referentes. Véase a estos propósitos, M.-E. Blanchard, «Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture», *Communications,* 34 (1981), págs. 41-60.

FIGURA 4
Advertencia a los prelados y dignidades. Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del Obispo Palafox,* siglo XVII, Catedral, Burgo de Osma.

ca obsesionada por el temor del acabamiento[34] y, dicho en términos benjaminianos, por el «pensamiento de la caducidad», que lleva a ver en todo fragmento propuesto la alegoría de la ruina histórica y de la catástrofe total del proyecto de lo humano[35].

En efecto, la calavera, en cuanto signo, resulta ser la más elaborada y externa representación del mecanismo alegórico que rige la *episteme* de su tiempo. Y ello quizá por una razón que da W. Benjamin, bajo la apariencia de un aforismo: la cantidad de sentido es exactamente proporcional a la presencia de la muerte y al poder de la ruina. Así, el hueso descarnado logra condensar el sentido todo de una historia y una naturaleza —«naturaleza muerta»—, que se ofrecerán bajo una visión inmovilista y petrificada, como único objeto de melancolía sin igual[36].

En la calavera se da a ver, por así decirlo, la futura forma en que se manifestará el pasado[37]. En ella, de alguna manera, se visualiza el núcleo del modo alegórico y la exposición secular que la Contrarreforma hace de la historia, concebida como *tribulación*[38], como auténtico «su-

---

[34] Véase el vol. colectivo, editado por A. Redondo, *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Litterature et iconographie*, París, Publications de la Sorbonne, 1993.

[35] Sobre el papel «social» de la muerte en el universo de la España habsbúrgica, véase F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, y, entre la multitud de los análisis que se ocupan ahora del tema en una perspectiva local, el trabajo de M. J. Lara Ródenas *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva, Diputación, 1999.

[36] Resulta curioso conocer, a los efectos de lo que aquí desarrollamos, que esta fuerza de lo melancólico ha sido puesta en conexión con la capacidad de «visualizar» el futuro, de ofrecer la posibilidad de mirar el presente como futuro (de aniquilación) o, como escribimos más arriba, de posibilitar el acceso a la forma de futuro en que indefectiblemente se mostrará el pasado. Véase como fuente de época la de Alonso de Freylas, en su *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerza de su ingenio o soñando*, Jaén, Fernando Díaz de Montoya, 1606. Y recuérdese la explícita «empresa 101» de Saavedra Fajardo —*Futurum indicat.*

[37] Esta difícil figura encuentra su realización en un curioso emblema de Sebastián de Covarrubias, donde un doble rostro, juvenil y descarnado a un tiempo, muestra esa posibilidad de tipo proléptico, o estimula lo que es un «adelantamiento» en la forma definitiva en que en el futuro (la calavera) se dejará ver todo pasado (la belleza carnal): «Si la más acabada en hermosura, / en discreción, en gala, y gentileza, / Ver pudiesse, al espejo la figura, / en que ha de convertirse su belleza: / Tendría menos brío, y más mesura...» *(Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, II, págs. 188r-188v).

[38] Recordemos aquí un fragmento del tratado coetáneo sobre el afecto de la tribulación, de Pedro de Ribadeneira (Madrid, Universidad Pontificia/FUE, 1988): «Dos cosas entre otras, cristiano lector, me han movido a tratar de las tribulaciones. La primera la muchedumbre y abundancia que tenemos dellas en estos tiempos trabajosos, en los cua-

frimiento del mundo»[39]. En cuanto *vanitas*, la representación ofrecida por Juan de Borja efectúa una inflexión meditativa sobre el concepto de tiempo, caro a las estrategias de representación barroca. Supone una evocación explícita del tiempo mesiánico, de la promesa de una Redención, del sentido de los Novísimos y Prostrimerias[40].

Praeter nomen inane, nihil [«el pasado es vacío, nada»], se lee también a propósito de una representación algo tardía de una calavera en el emblema XXIX de la colección de Florentius Schoonhovius (1618), y esto tal vez también deba ser interpretado, en el caso de Borja y la situación privilegiada de su calavera, como una reducción y hasta borrado del propio proceso que ha llevado a la construcción del libro, en cuanto, precisamente, pasado abolido al efecto de alguna trascendencia.

Se trata de un signo desconstructivo más que proviene del pensamiento escéptico, y que singulariza a este tipo de reflexión que pone en paréntesis toda conquista humana, al negar por completo el sentido de un progreso del mundo y de la posibilidad misma de un afianzamiento de la verdad a través del conocimiento y de la hermenéutica. Cuestión esta que al final gravita también sobre el sentido del propio libro, y de cualquier ejercicio intelectual plasmado en el espacio, súbitamente tornado culpable, del discurso. Algo que de alguna manera supone el comienzo arqueológico de esas desautorizaciones y protestas retóricas de inanidad y autodesprecio hacia el trabajo intelectual con que se muestran en los prólogos las opiniones de autor[41]. Pieza articulatoria decisiva, que se sitúa en el libro de Juan de Borja en

---

les demás de las fatigas y miserias que cada uno pasa en su persona y casa, nos visita y castiga nuestro Señor con las calamidades públicas que padecemos...» (pág. 5).

[39] Utilizamos aquí los términos *alegoría* y *visión alegórica* con un sentido benjaminiano, y claramente no filológico o tipológico. Así, en la alegoría, precisamente la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, mientras el modo temporal en que ésta se expresa es el de la *contemplación retrospectiva*. De este modo, escapamos a esa atenuación técnica que el término «alegoría» recibe en nuestras tradiciones académicas, y anclamos nuestra propuesta interpretativa «fuerte», según la cual en la alegoría el tiempo se expresa en la naturaleza mortificada, no en el «capullo y la flor, sino en la maduración y decadencia [y petrificación calcárea] de sus creaciones». Véase para ello W. Benjamin, *El origen del drama barroco...*, *op. cit.*

[40] Sobre este tema, véase A. Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Bérgamo, Galleria Lorenzelli, 1981. Sobre naturalezas muertas el catálogo *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*, Fort Worth/Toledo, Ohio, 1985. Y, por supuesto, lo retendo más adelante en el capítulo 2.

[41] De esta visión autodemoledora del ejercicio del intelectual en la España del Siglo de Oro da cuenta el libro de Strosetzki, *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997. Pero véase también para el caso mi capítulo «*Vanitas litterarum*. Representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente», en *La península metafísica...*, *op. cit.*, págs. 159-189.

el final; una posición, por otra parte, simbólicamente nuclear, pues entre otras cosas no nos permite suponer en ella la presencia de un efecto meramente retórico. O si acaso debemos reducir todo a juegos de lenguaje, debemos decir que esa desautorización final con que el emblemista español clausura su libro no se puede leer como una *captatio benevolentiae,* y algo que «introduce» a la inanidad de una obra subsecuente, sino más bien como un «efecto trágico», el cual obliga a reconstruir, desde la trascendencia evocada, el sentido «mundano» del discurso precedente, viniendo a clausurarlo.

Se trata de la marca de la lógica discursiva de una época que ciertamente se postula desconstructiva, abiertamente determinada a alcanzar posiciones de trascendencia, desde las cuales se pueda proceder a una *metacrítica* del sentido y alcance de los actos cognitivos, convergiendo de modo estratégico hacia una cultura del afrontamiento con la muerte, bajo la forma sumamente persuasiva que adquiere una develación trágica; en definitiva, de un «desengaño», que se postula en régimen de combate contra todos los idealismos y utopías, que comienzan a ser forjados en una época de expansión cognitiva[42] [Fig. 5].

Como revela de modo elocuente entre otros muchos ejemplos, este pasaje también, no casualmente, de cierre en el libro de Pedro de Valencia, publicado por las mismas fechas que el de Borja[43]; libro que analiza precisamente la cuestión del juicio sobre lo verdadero y las posibilidades del conocimiento humano, donde leemos, después de una brillante elucubración hermenéutica:

> Pero, sea de esto lo que fuere, entretanto me doy cuenta de que los griegos y todos los sabios de este mundo, que han buscado afanosamente y se han prometido para sí y los demás una sabiduría, pese a sus esfuerzos, nunca fueron capaces de encontrarla ni de comunicarla. El que sienta conmigo que le falta la verdadera sabiduría, que no la busque en esta filosofía humana[44].

Así, no podemos considerar ni por un momento la calavera de Borja como un signo más entre los signos y representaciones del mundo, incluida en una enciclopedia simbólica, en donde vendría a ser sólo un *item* más, únicamente una *figura* en la vasta galería de objetos

---

[42] Sobre el tema, véase W. Scleiner, *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance,* Wiesbaden, Otto Harrasowite, 1991.

[43] Se trata del *Academica sive de iudicio erga verum ex ipsis primus fontibus,* Amberes, Juan Moreto, 1596.

[44] Cito por la traducción de J. Oroz Reta, Badajoz, Diputación, 1987, pág. 243.

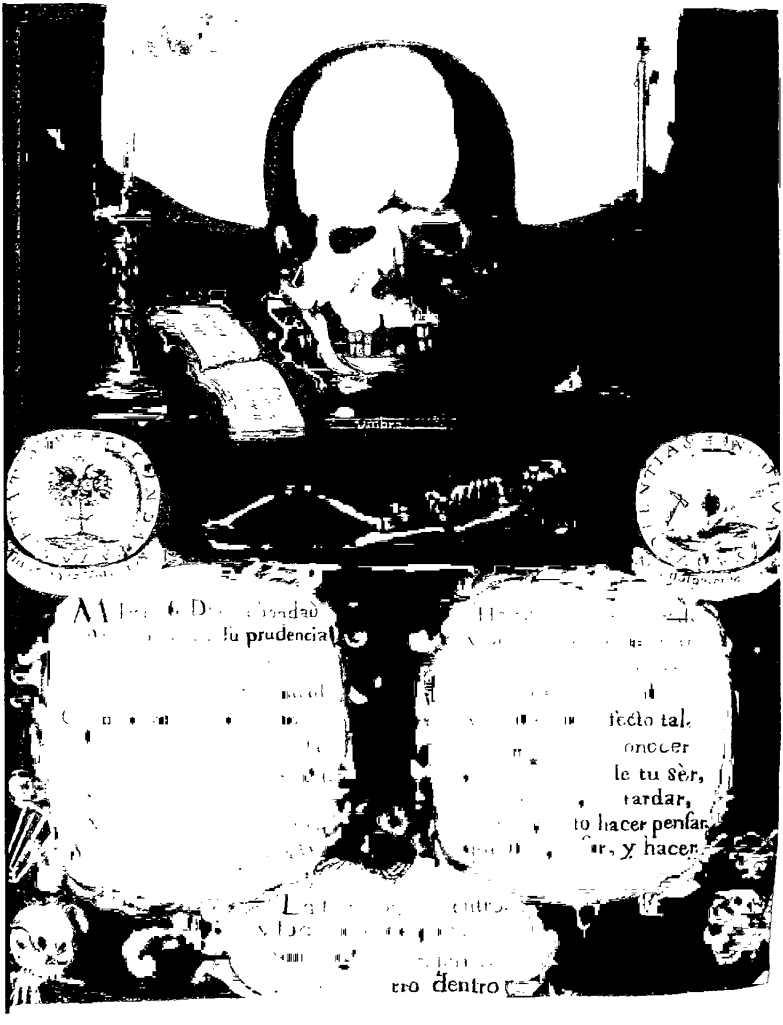


FIGURA 5
Jeroglíficos de la decepción. Anónimo, *Origen y destino del hombre*, óleo, Museo Nacional del Virreynato, México.

ofrecidos al proceso simbolizador. Y por este camino puede también entenderse por qué su posición en la colección de emblemas morales no es casual, aleatoria ni, de otro lado, lógica y «natural», sino que ciertamente este objeto entre los objetos evocado —la *calavera*— sustantiva, materializa el proceder de la visión alegórica, caracterizado, como hemos dicho, en su sentido fuerte y dentro del campo conceptual de la Contrarreforma, por actuar siempre dando cuenta o siendo el signo central que revelaría de golpe —*in ictu oculi,* podríamos decir— un «estado de caída de la naturaleza», que la historia transcurrida no ha podido redimir.

En la elección de la calavera hay pues un *plus,* que no podría ser encontrado en otras representaciones cualesquiera, y eso en tanto que en ella, precisamente, el significante alegórico se muestra impedido por la culpa de hallar un significado realizado en sí mismo. Y por este camino la calavera se constituye en *signo adámico* por excelencia, y metáfora universal de la ineluctabilidad de la muerte, sobrevenida por causa directa del primer pecado o pecado original. Algo, como se sabe, continuamente evocado en el imaginario mito-poético de la Contrarreforma.

Ello muestra el axioma central insistentemente repetido en aquel tiempo, según el cual, para el hombre, lo que es el proceso de su conocimiento deviene ejercicio punible y culposo, algo que sólo alcanzará su redención —y su sentido— en otra escena y en otro mundo[45]. En efecto: «Recuerda que eres hombre.»

Así que la calavera, su representación en este o en cualquier otro contexto, da cauce en realidad al proceso de «nihilificación» abierto en el pensamiento de la época. Lo que de nuevo vemos que cobra verdadera carta de naturaleza por esos años en que Borja cierra su obra más significativa con esa nota de negatividad amarga y meditativa [Fig. 6].

«Y NO HALLÉ COSA EN QUE PONER LOS OJOS...»

Una suerte de *ontología negativa* se despliega por entonces en un conjunto de nuevas nociones operativas en distintos campos de saber: algo que va desde la mística al saber de una física (sagrada), y de lo que

[45] Y, en consecuencia. de aquí se infiere el desarrollo de un tópico que procede de las lecturas del Eclesiastés y de Séneca, y que tendrá su desarrollo emblemático, por ejemplo, en la ilustración que del tema *Melior est dies mortis die nativitatis* (Eccl., 7, 1) realiza Saavedra Fajardo en el emblema 101 *(Futurum indicat),* y en el que sintetiza en aforismo: «Cuanto menor intervalo de tiempo se interpone entre la cuna y la tumba, menor es el curso de los trabajos.»

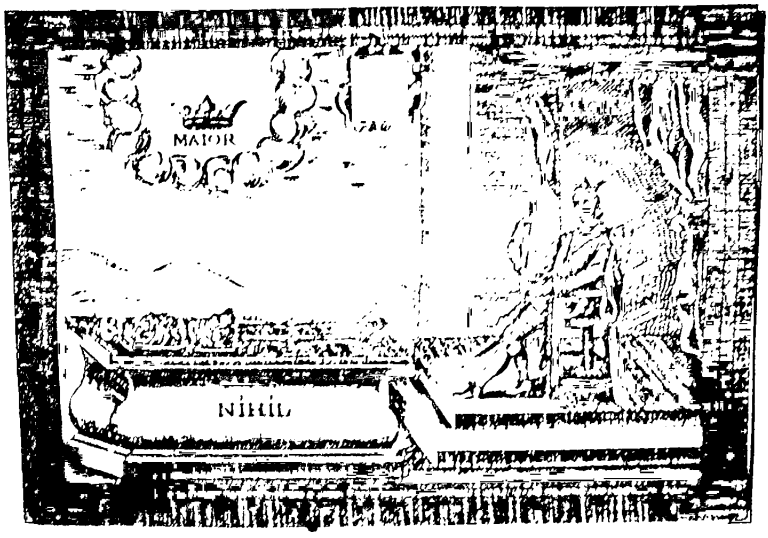


FIGURA 6
Paisajes de la melancolía del soberano. I. Sariñana, *Llanto del Occidente en el ocaso... Exequias del rey Felipe IV,* México, Vda. de Bernardo Calderón, 1666.

se puede decir entonces que se constituye intencionalmente en un expresivo «elogio de la nada»[16]. Y es que resulta que hacia 1580 se sitúa también el descubrimiento del vacío o del *vacuum*, asociado indefectiblemente a la gran noción de infinitud, abiertamente sugerida por Bruno. Gran perspectiva que se introduce en el seno de una cosmología, la cual hasta entonces pensaba sólo en los simples términos de una repleción emanatista del universo efectuada por la esencia divina[17].

Vacío cosmológico, infinitud e indefinición de lo creado, que tiene su transferencia en el propio vacío interior. O, mejor, si seguimos a Francisco Sánchez, este orden infinito de las cosas y el vacío y el misterio que las envuelve fuerza a considerar el conocimiento humano que de ellas se tiene como inútil, vacío, falto de capacidad y caído y hasta

[16] Cfr. C. Ossola, «Elogio dell Nulla», en G. Nocera (ed.), *Il segno barocco*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, págs. 109-35.

[17] Sobre el tema del vacío, véase el reciente libro de A. Ribas *Biografía del vacío*, Barcelona, Destino, 1997.

ridículo[48]. Entonces ese «recuerda que eres hombre» se nos antoja, como expresión que es de la desconfianza en la hermenéutica, en una vecindad estrecha con la rotunda expresión que «el escéptico» Sánchez utiliza como título de su más famoso tratado, *Quod nihil scitur:* «Que nada se sabe.» Y así podríamos reconstruir lo que queda de elíptico enunciado en el lema de Borja: recuerda que eres hombre; es decir, que la estructura material del mundo no puede ser el objeto de tu aspiración última de conocimiento.

Nihil, vacuum, dos conceptos que se asientan en la filosofía escéptica, y que ponen en el hombre un nuevo sentimiento de inseguridad, al que Pascal dará expresión poética confesando que el silencio de los abismos estelares le espanta sin remedio y sin consuelo. Algo que, por su parte, en el seno de la Contrarreforma, comenzará a articularse en el modo de una comprensión de la inmensidad de Dios manifestada ahora en cuanto espacialización de la privación y de la negación. Esa «cosmovisión negativa» determina y llega pronto a producir esos «santos de las nadas», esos ascetas y teóricos de la «desconstrucción de Dios»[49], que hacen precisamente de la suspensión, del vacío y de la nada interior el horizonte de sus prácticas[50].

Precisamente, esta alma mística de tanta raigambre española se postula, en términos de Bettelheim, como una suerte de «fortaleza vacía», como el lugar vacuo donde se teleproyecta tan sólo la fuerza de una potencia divina[51].

Representado muchas veces en proximidad metonímica con la calavera, el cuerpo ascético y tenso del hombre de oración se muestra internamente vaciado, deshabitado fundamentalmente del deseo, repleto sólo por una pulsión de muerte que acudirá para expresarse a todo tipo de metáforas de designación[52].

---

[48] Para esta actitud de Sánchez y los escépticos de su tiempo ante el problema del conocimiento, véase F. Suárez Dobarrio, *Francisco Sánchez..., op. cit.*

[49] Ello a base de predicar una suerte de esencia vacía o negativa que fuera precisamente lo constitutivo de lo divino. Véase el desarrollo de este argumento en el artículo de M. Cesareo «Antonio Vieira...», art. cit.

[50] Resulta básico a estos efectos el análisis de E. Grant, «Extracosmic, Infinite Void Space in Sixteenth and Seventeenth-Century Scholastic Thought», en *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution,* Cambridge, Cambridge University Press, 1981, págs. 148-178.

[51] Es alusión clara al estudio de B. Bettelheim *La fortaleza vacía, op. cit.*

[52] Véase esta interpretación lúcida de nuestra mística en E. Subirats, *El alma y la muerte, op. cit.*

Es justamente esa inhabitación por una obsesiva pulsión de muerte la que determina esa orgía óptica que padece la cultura española a partir de finales del siglo XVI; apoteosis de la mirada que tiene como objeto fundamental la caducidad y la finitud en la variada amplitud de sus metáforas y representaciones[53]. Pues ya Lacan ha señalado que el Barroco precisamente es el intento de descubrir el alma a través de la manifestación que el cuerpo hace de la ausencia de ella[54].

Y es entonces cuando en realidad conocerán su expansión las formas de representación entrenadas en ver el objeto *sub specie mortis*, o, mejor, como *imago mortis*[55]. Ello hasta el punto en que particularmente el diálogo privilegiado del santo u hombre de religión con la trascendencia se realiza a través de este objeto mediador que es la calavera, como denuncian insistentemente las representaciones plásticas en el dominio contrarreformista[56] [Fig. 7]. Objeto de melancolía sin igual[57], la calavera sirve como emblema preciso a los propósitos de esta «vacuización» del contenido humano, metaforizando además la incógnita de los grandes vacíos estelares descubiertos, y es a todos estos efectos como pronto la veremos, en las representaciones de época, girar sobre su eje y ofrecer, en una imagen cruda, los canales abiertos y vacíos por donde en otro tiempo fluían las energías de la vida.

Ayer y hoy, arriba y abajo, micro y macrocosmos se funden sin violencia en este arquetipo máximo que encarna la figura dominante de la caducidad, mientras se consituye en alegoría totalitaria para esa Alta Edad Moderna hispana, la cual va a aparecer sistemáticamente fascinada sin duda por el hechizo de la calavera y las preguntas que en torno a ella se pueden situar [Fig. 8].

Pero es precisamente en este proceso nihilificador, genealógicamente escéptico y *trágico*, donde las lecturas, glosas y parafrásis, encubiertas o no, del Eclesiastés vienen a soldarse en la manifestación deter-

---

[53] Para el caso de esta interpretación conducida de nuevo al campo místico, véase el reciente libro de V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996.

[54] J. Lacan, «Del Barroco», en *Aun, op. cit.*

[55] Cfr. A. E. Pérez Sanchez, *La Nature Morte Espagnole du XVIème siècle á Goya*, Friburgo, Office du Livre, 1987.

[56] Véanse muchos ejemplos de ello en el libro de Sánchez Camargo *La muerte y la pintura española*, Madrid, Caralt, 1958.

[57] Melancolía que ha podido ser vista como el sentimiento central en la organización del espacio de representación simbólico altomoderno. Véase al efecto A. Lucas, «De la acedía al spleen: la melancolía en la Edad Moderna», en *El trasfondo barroco de lo moderno, op. cit.*, págs. 185-190.

FIGURA 7
Depresión y santidad. Alonso Cano, *San Francisco de Borja* (detalle), 1624,
Museo de Bellas Artes, Sevilla.

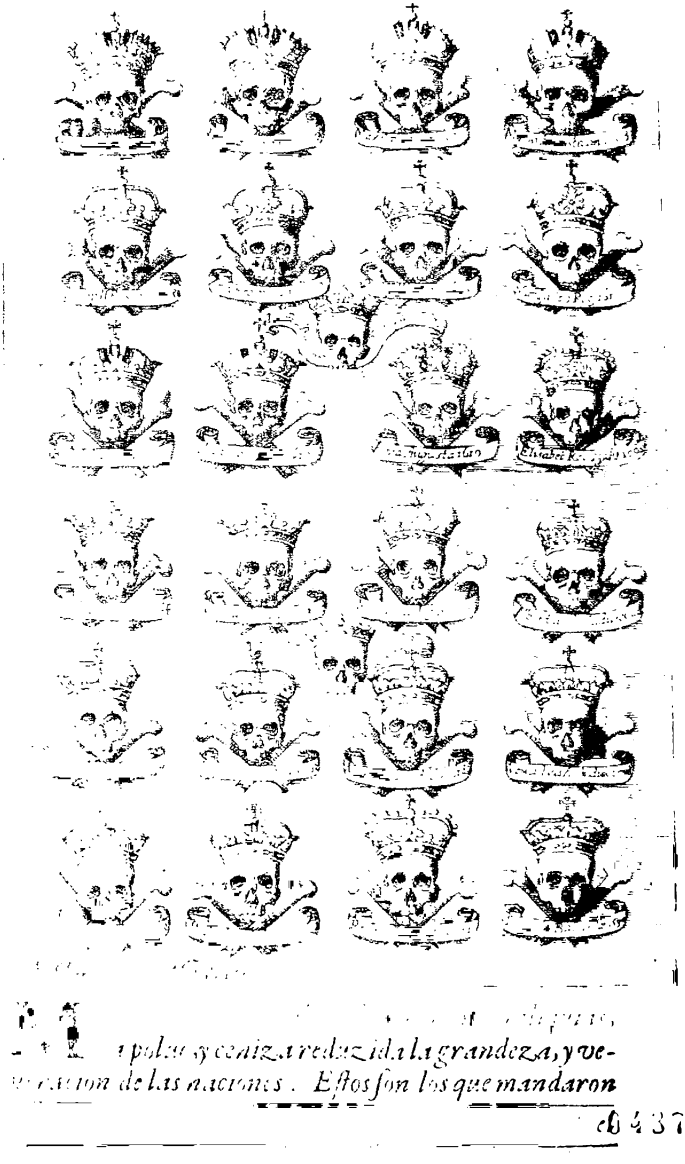


FIGURA 8
Genealogías fatales. Juan de la Palma, *Vida de la Sereníssima Infanta Sor Margarita de la Cruz*, Madrid, Imprenta Real, 1626.

minante del cráneo, que funciona entonces como auténtico «macroesquema de agregación simbólica» (G. Durand)[58], el cual sintetiza plásticamente los resultados de la lectura de aquel texto —el Eclesiastés—, central a los efectos de una determinada tradición escéptica del pensamiento cristiano[59].

Eso es algo que sucede en esa traducción libre y paráfrasis en hexámetros que Arias Montano ejecuta, en el volumen correspondiente de los *Hymni et Saecula,* por los mismos años en que Borja cierra su obra de manera tan elocuente con la elección de su peculiar paisaje de devastación. Allí, la preferencia manifestada por el término *nihil,* en lugar del *vanitatem* de la *Vulgata,* resalta obsesivamente en la estructura de la glosa *(quod nos* NIHIL *dicimus idem interpres latinus vanitatem vocat):*

> Luego nada es la suma, nada cada cosa, nada es todo
> junto, a nada ascienden todas las partidas, y cuanto
> anhela en su quehacer el género humano, persigue y busca,
> y ansía y teme, ensalza y se inquieta al ver
> que hace lo que estimó malo, y evita lo que tuvo
> por bueno, dirá que nada obtuvo y nada sacó...[60].

«Metafísica» de la calavera, pues, la que, por aquellos mismos años de apogeo del pirronismo cristiano, se inicia; presencia insoslayable ya, en esta fase escéptica del humanismo, que la elegirá como un emblema clave[61], no sólo a través de los planteamientos a que obedece un ascetismo lúgubre, que por aquel entonces, como veremos, tiene también su inicio[62], sino en el propio discurso profano, ya sea bajo la forma de

---

[58] Véase su *L'imagination symbolique,* París, Quadrige/PUF, 1966.

[59] Mencionemos de pasada una referencia explícita al Eclesiastés, esta vez en la colección de emblemas moralizados de Hernando de Soto. Se trata del emblema que representa un árbol deshojado, en clara conexión semántica con el esqueleto descarnado: «Así la hermosura acaba», reza el lema, mientras la *narratio philosophica* nos reenvía al lugar común de una verdadera naturaleza desengañada del ser del hombre: «El que quisiere estampar en su coraçón la imagen verdadera de lo que viene a ser, lea y contemple el último capítulo del *Eclesiastés*» (cit. por la ed. de Madrid, Juan Íñiguez de Lequerica, 1599).

[60] Tomo la traducción del artículo de A. Oyola Fabián, «El *Eclesiastés,* una lección de álgebra, según Arias Montano: introducción a su versión en hexámetros», en AA.VV., *El Humanismo extremeño,* Jaraíz, Real Academia Extremeña, 1998, págs. 211-215.

[61] Véase el análisis general de A. Tenenti, «Il macabro nel simbolismo dell'umanesimo», en E. Castelli (ed.), *Umanesimo e simbolismo,* Padua, Antonio Milani, 1958, págs. 205-215.

[62] Juan de Dueñas, hacía 1553, convierte el *et novissima providerent* en un par de capítulos de su *Espejo de pecadores:* «Cómo se seguirían grandes provechos de pensar en la muerte.» Véase la reciente edición de J. L. Herrero Ingelmo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pág. 85.

FIGURA 9
Las vidas disciplinadas. Anónimo, *Silencio,* siglo XVII,
Museo Nacional de Querétaro, México.

una ilustración anatómica «moralizada», según la célebre expresión de A. Chastel[63], ya en el interior de la dialéctica de ficción amorosa, bajo la fórmula en este caso de una íntima unidad entre Eros y Anteros; ya, por último, también, en el contexto profano de una diatriba contra las letras y la inanidad del saber, la cual ilustra por su parte el tema de una ignorancia invencible de lo humano[64]. En todos estos contextos, la calavera deviene emblema de época, significante máximo y representación *cerrada* de lo barroco.

En efecto, parodiando a Poussin, que empleó el motivo en el célebre cuadro *Et in Arcadia, ego* [«hasta en Arcadia habito yo, la muerte»][65]. Lo cual quiere decir que un vasto campo plástico y visual queda dominado por esta figuración contundente. La calavera aparece representada obsesivamente en todos los registros, pues el problema por ella suscitado no es tanto el del «ser o no ser» shakesperiano[66] cuanto, pre-

---

[63] A. Chastel, «Le baroque et...», art. cit. De esta relación paradójica médico-moral dio primero cuenta L. Möller, «Anatomia, memento mori», en *Nederlands Kunstgesch. Jaarbock*, 10 (1959), págs. 71-98. Véase también R. Camacho Martínez, «Ciencia y mito en una imagen macabra: la cripta del hospital de san Lázaro de Málaga», en *Lecturas de Historia del Arte*, II, Vitoria, 1990, págs. 159-177, y, antes, pero sólo referido al dominio estricto del Renacimiento, A. J. Echeverri, *Medicina y arte. Anatomías y artistas anatómicos en el Renacimiento*, Santiago de Compostela, Universidad, 1942. La anatomía moralizada abre paso a la pulsión melancólica, la cual organiza tantas miradas sobre el mundo en esa época. Ha tratado el asunto J. Starobinsky, «La mélancolie de l'anatomiste», *Tel Quel* (1962), págs. 21-29.

[64] El concepto de ignorancia ha sido teológicamente trabajado por Francisco Suárez, quien la define como *solum ignorantia poterit dici invincibilis, quae humano et ordinario modo expelli non potest*, en *De voluntario et involuntario. Opera omnia*. Desprecio hacia los «argumentos de plumas» (el Brocense), que se impone y comunica a través del propio proceso de escritura, y que supone su desautorización y desconstrucción en cuanto ejercicio loco de la imprudencia y la vanidad. Visión retórica, sí, pero también expresión de un «malestar en la cultura» (Freud) que ha sido abordada en mi estudio *«Vanitas litterarum...»*, en *La península metafísica.., op. cit.* La calavera designa muy frecuentemente el área de caducidad del ejercicio intelectual, mientras su utilización ilustra en este sentido en numerosas ocasiones el pasaje de Pablo (1 Corintios, 1, 20): «¿Dónde están los entendidos? ¿Dónde están los eruditos? ¿Dónde están los sabios del mundo? ¿Acaso no hizo Dios que la sabiduría de este mundo fuera una necedad?»

[65] Cfr. el análisis central de A. Blunt «Poussin's *Et in Arcadia ego*», *The Art Bulletin*, 20 (1938), págs. 32-56.

[66] Ya que menciono a Shakespeare, a su famoso príncipe y no menos famosa calavera, es preciso señalar cómo se encuentran también en el espacio dramático hispano algunos príncipes melancólicos (con y sin calavera). Lo ha estudiado Orobitg, «Le prince mélancolique dans la comedia», en J.-P. Etienvre (ed.), *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or, op. cit.*, págs. 269-283. En todo caso, la muerte «habla» al caballero, y eso ha sido estudiado en el ámbito renacentista por F. Checa, «El caballero y la muerte (sobre el sentido de la muerte en el Renacimiento»), *Revista de la Universidad Complutense* (1982), págs. 64-83.

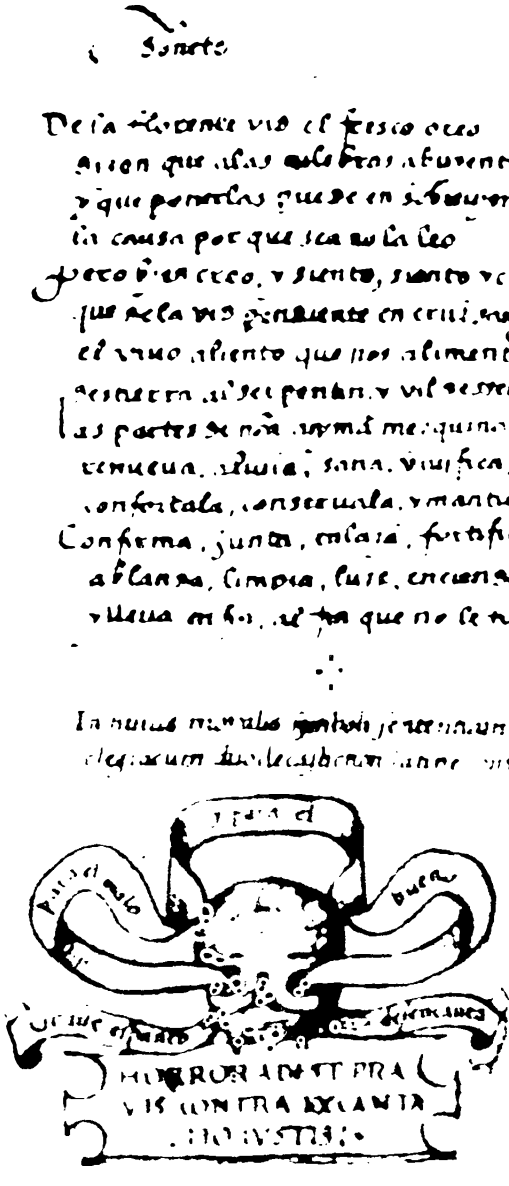


FIGURA 10
Acotaciones escolares macabras. Alvar Gómez de Castro, *Manuscritos*, BNM, ms. 7.896.

cisamente, el «*no ser* del ser», según la concepción que inauguran y defienden con gran complejidad simbólica entre nosotros un Diego de Estella *(Tratado de la vanidad del mundo),* un Fray Luis de Granada (en su traducción del *Contemptus mundi,* con cuarenta y cinco ediciones en castellano entre 1536 y 1588), un Miguel de Molinos («No se ha de inquietar el alma —escribe— por verse circuida de tinieblas, porque éstas son el instrumento de su mayor felicidad»), quien pretende operar, ya al cabo de esta tradición ascético-nihilista, una suerte de perfecto vacío y silencio, esta vez realizado sobre las potencias del hombre interior [Fig. 9].

Presencia, pues, de la calavera, solitaria, exclusivamente representada como núcleo semántico total. Ésa es, ante todo, la novedad formal que irrumpe en el espacio español de la literatura simbólica ilustrada. Y esto es algo que, en todo caso, no puede retrotraerse mucho más allá de 1544, cuando la vemos aparecer como soporte a un ejercicio de clase dictado por Alvar Gómez de Castro[67] [Fig. 10].

Novedad formal pues, y conceptual, la de esta erradicación de todo otro contexto para la emergencia del cráneo desnudo, y que, sin embargo, es algo que aparecía ya de algún modo anunciado en la desproporción significativa que al motivo le quiso conceder el propio Durero en un grabado —*Emblema de la muerte*[68]—, que justamente se sitúa como el «grado cero», o primero, en el largo camino de la representación de la calavera, en cuanto motivo único ofrecido a la reflexión mediata [Fig. 11]. Grabado que dio un paso significativo en los caminos de lo que puede ser representado, avanzando hacia una situación retórica en la que aquélla —la calavera— se ofrece dotada de la suficiente energía alegórica como para galvanizar y eclipsar cualquier otra

---

[67] Véase ms. de la BNM 7.849, fols. 471v-472r. Tomo la noticia de E. Cordero de Ciria, «Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática», en S. López Poza y N. Pena (eds.), *La fiesta,* La Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pág. 74.

[68] Se trata de un grabado a buril sobre papel que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Es evidente en este grabado, como por lo demás también en el de Borja, la aproximación que en él se realiza al tema de la «bulla» o pompa. Lo ha estudiado W. Stechow, «Homo Bulla», *The Art Bulletin,* 20 (1938), págs. 223-238. Y, antes, H. W. Janson, «The Putto with the Death's Head», *The Art Bulletin,* 19 (1937), págs. 238-260, quién atribuye a Varrón, en el *De rustica,* la imagen de la pompa para designar lo efímero. El campo del escudo revela otra posibilidad de lectura, en tanto su superficie bruñida se asimila a la del espejo. Véase sobre ese juego metafórico de reflejos de la inanidad y la muerte el célebre *Espejo de la muerte* (Amberes, Jorgio Gallet, 1700), de Carlos Bundeto.

FIGURA 11
Eros y Anteros anamórfico. Alberto Durero, *Emblema de la muerte,* 1503, grabado, BNM.

FIGURA 12
El ángel exterminador. Carlos Bundeto, *El espejo de la muerte*, Amberes, Jorgio Gallet, 1700.

fórmula representacional o simbólica, y amenazando ya con triunfar finalmente sobre otros paisajes icónicos, los cuales, evidentemente, no pueden enfrentarse a la capacidad de evocación totalizadora que en ella se manifiesta[69] [Fig. 12].

El grabado de Durero, propuesto desde el orden figural de la Reforma protestante, acentúa hiperrealísticamente el valor y potencial alegórico que condensa la calavera, y por este camino abre ya una vía a la futura trascendencia que alcanzará el motivo. Pero es, definitivamente, en el espacio plástico contrarreformista y en la estética barroca hispana donde este «icono entre los iconos», recubierto por una más densa elaboración simbólica y explotado por una retórica sumamente efectista, va a constituirse, como lo ejemplifica esta su aparición estelar en la obra de Borja, en el enigma grandioso y obsesivo del que no puede prescindirse, y que deberá de modo forzoso leerse anamórficamente presente en todo objeto de la naturaleza o de la cultura humana[70].

[69] Pues, en efecto, como nos ha enseñado J. Baudrillard *(El intercambio simbólico y la muerte,* Monteavila Editores, Caracas, 1980), lo simbólico alcanza su clímax cuando se emplea en la designación de lo que afecta al campo de la caducidad y de la muerte.

[70] Presencia anamórfica (oculta-revelada) de la calavera en todo tipo de representaciones, que he analizado a propósito del capítulo «Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y en el arte», de mi libro *La península metafísica..., op. cit.* Sobre la importancia del procedimiento anamórfico en la cultura simbólica y en las representaciones de ese tiempo, véase asimismo mi «Anagrama/anamorfosis», en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica,* Madrid, Alianza, 1996, págs. 353-361.

Capítulo 2

Negro, nada, infinito. *Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro

En abismos poner los fundamentos de la ancha tierra le cumple al Padre.

B. Leonardo de Argensola

Claro-oscuro

En nuestra actualidad, desde la moderna filosofía de la composición pictórica, hay algo en la representación, en toda representación, que llama poderosamente la atención, y hacia lo cual se desplazan hoy los esfuerzos analíticos para arrancar a la obra de arte, a la producción simbólica o imaginaria, algunos de sus secretos.

Es el problema de sus límites.

Como la propia palabra indica, el «límite», ya sea temporal o físico, implica que hay un lugar al comienzo de todo donde no había nada, y que hay también un lugar al final en el que un silencio o un vacío o una *no presencia* se restablece. Los límites de la imagen son las fronteras donde ésta antes no existía, o no podía ser percibida, y el momento (y el lugar) en que esta misma imagen *ya* no es, *ya* no se percibe, *ya* no existe, difuminándose su figuración en un fondo de inexpresiva falta de significado.

Después de los análisis contextuales que brillantemente ha protagonizado la iconología, devolviendo la obra de arte —singularmente la que provenía de la Edad Moderna— a su entorno ideológico de referencia, esa misma obra retorna como enigma singular y único, al proclamarse obstinadamente, desde los márgenes que los propios marcos fijan, como *mónada* de significación inagotable, en demanda constante de interpretación en el sentido de su profundidad.

De esta definición de la hermenéutica vulgar, según la cual una representación se ofrece siempre como aislada de un *continuum* espacio-temporal, podemos inferir que las imágenes avanzan hacia el paroxismo de su límite final o, por el contrario, se minimalizan, se vacían, se desconstruyen, acercándose cuanto puedan a una escena en la que ya no son o, mejor, en la que todavía *no eran*. «Nacimiento» y «muerte», pues, de la imagen, podríamos decir[1].

Dos colores han simbolizado desde antiguo estos dos dominios espacio-temporales que flanquean la existencia de toda imagen. Dos colores básicos que representan entre nosotros, de una manera ancestral, aquello que va a comenzar a ser de modo inminente, por una parte, y lo que ha entrado ya en su cesación, en su clausura absoluta, de otra.

Esos colores son, naturalmente, el *blanco* y el *negro*. Si se quiere, y en unos términos de comprensión actuales, el blanco de la pantalla cinematográfica que nos acoge cuando penetramos y, en el otro extremo del arco de tensión, el fundido en negro de la proyección, el cual cierra para nosotros el corto espacio de una representación visual limitada. El blanco de la nada inaugural (o nacimiento) y el negro del infinito clausurante (o muerte), ambos flanquean el deslumbramiento fugaz de la imagen, que carece así de estatuto ontológico estable y que, desde Platón, evoca en el espectador el reino intangible de la duda y de la finitud[2].

De ese negro evocado, del que aseguramos que sirve tradicionalmente para clausurar la representación, haremos el horizonte del análisis. Análisis que se propone así como indagación sobre todo lo que en la pintura es *fondo* (negro); superficie de absorción cromática; anti-imagen, en la que sabemos que sobreabundó la pintura española del Siglo de Oro, que, a través de ella, entendemos, quiso expresar o signi-

[1] En un sentido ampliamente metafórico, ello ha sido abordado por R. Debray, en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.

[2] Véase sobre este tema P. Azara, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995.

ficar la *nada*[3]. Muy a menudo este fondo se propone, en realidad, a modo de espacio neutro e infinito, donde una figuración efímera se proyecta, jugando así a establecer una dialéctica que es propia precisamente de ese período, y que se carga, a mi modo de ver, de una potente semántica: el juego significante de un *claro-oscuro*[4], que se extiende desde los terrenos de la plástica a las formaciones conceptuales discursivas, a los textos mismos, donde al final iremos a parar.

Negro, pues, que alcanza en la representación pictórica occidental en extenso una extraordinaria significación simbólica, de la que se cobra conciencia desde la teoría de los colores de Goethe, y que constituye una suerte de polaridad estética, incluso de «ideal de lo negro», según lo ha analizado Th. W. Adorno:

> Para poder subsisitir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el *negro*[5].

En fin, nos preguntamos por un dominio que vastamente se extiende ante nosotros, cuando venimos a considerar «en su totalidad» determinadas superficies pintadas que nos llegan desde el gran «Siglo de Oro» de la pintura española, y que, por lo que sabemos, no han sido interrogadas suficientemente sobre el sentido o sentidos que aporta el total de sus elementos a la escena de representación.

Ello supone poner de relieve, en un género fuertemente caracterizado como el de las «naturalezas muertas» y *vanitas*, la cuestión candente del *aniconismo*, que tan bien queda representado en esos fondos indiscernibles de que, por regla general, aparece propiamente dotado ese tipo de pintura que vive en el siglo XVII su particular «Siglo de Oro». No se trata, en todo caso, ante estas muestras pictoriales que reflejan una naturaleza superficialmente «serena» («naturalezas serenas», se las denomina en ocasiones)[6], de interrogar o buscar un sentido a lo

---

[3] Sobre ello, puede leerse a B. Rorman, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Nueva York, St. Martin's Press, 1987.

[4] Problema central de la pintura del Siglo de Oro, tradicionalmente poco considerado, aun en textos de la importancia del de J. Gállego *Visión y símbolos de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1966.

[5] *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 60.

[6] Y hay que recordar que E. Gombrich («Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Barral, 1968,

que de cierto *se ve*. Sino que, antes bien, se trataría en realidad de demostrar de qué modo en donde nada «se da a ver», es decir, en el seno mismo de esa oscuridad y opacidad de los fondos sin horizonte de cierta clase de *still life* o «naturaleza muerta», allí, precisamente, reside el *sentido* más general y último de la composición. Nos colocamos, como ingeniosamente ha dicho Francisco Jarauta, «a la sombra de la naturaleza muerta»[7].

Sucede como si la representación, más que surgir de sí misma, pareciera que se dirige a anularse en ese fondo ominoso e inexpreso que tan gran superficie ocupa en los cuadros maestros del tenebrismo hispano, y que alcanzará una temprana representación peculiar en los bodegones singulares del pintor cartujo Sánchez Cotán.

Pero antes de abordar ese negro o fundido final en que ingresa la obra, es preciso asegurar que una metáfora teológica muy utilizada en el espacio barroco sirvió para vulgarizar aquel otro extremo de apertura aludido —el *blanco*—, bajo la forma de una representación del *incipit*. Es decir, tal figura del pensamiento y explicación alegórica servía entonces para producir y provocar imágenes sobre lo que era el momento inaugural previo, preñado y preñante, donde una representación no era, pero se disponía a ser.

El mito del origen, del inicio del movimiento hacia la figuración y la expresión, cobraba así investidura metafórica, asociando imágenes arrastradas del Génesis, y estableciendo, por tanto, un paralelo evidente entre creación divina y creación humana, lo cual era grato al *esprit de époque*.

Se trata de esa gran metáfora pregutenbergiana de la *tabula rasa*, de la 'tabla rasa', en cuya cera nada está de origen escrito, y que es el verdadero antecedente de esa hoja en blanco o superficie inmaculada, intonsa, ante la que se sitúa el productor simbólico en el momento dramático en que se dispone a inaugurar su discurso sobre el mundo, la representación que de él gusta hacerse. Metáfora teológica, puesto que la *tabula rasa*, es decir, la tablilla de cera todavía sin ser trabajada por la huella del signo, es, en realidad, para el ordenamiento imaginario de

---

pág. 137) hace la observación de que el éxito de la *vanitas* entre los neerlandeses acaece en el momento de dominación y práctica guerra abierta en la época de la «furia española». Los agitados tiempos, en efecto, demandaban representaciones «serenas», espacios imaginarios que podemos suponer eran los adecuados a la construcción interior del sujeto burgués.

[7] AA.VV., *El bodegón*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, páginas 49-57.

la Contrarreforma, el alma misma, el alma humana, tal y como es concebida salida al mundo de las manos del Creador, dispuesta entonces, desde el primer momento de su durabilidad determinada, a recibir las impresiones que quepan en su espacio.

El moralista barroco Saavedra Fajardo captura en un cliché verbal estos fundamentos y prólogos, que lo son tanto de la propia vida humana como sirven de igual modo a la explicación de lo que es la iniciación o apertura del proceso de representación artística, simbólica, que caracteriza la cultura del hombre:

> Por esto nació desnudo el hombre, sin idioma particular, *rasas las tablas del entendimiento,* de la memoria y la fantasía, para que en ellas pintase la doctrina las imágenes de las artes y las ciencias, y escribiese la educación sus documentos, no sin gran misterio[8].

Ciertamente, la *tabula rasa,* la tela o la página, en cuanto virgen todavía y dominio de una blancura sobre la que nada ha comenzado por el momento a depositarse, es metáfora del alma sin impresiones y desnuda. Aunque adelantemos aquí que es metáfora, en todo caso, *incompleta* del alma, pues ésta está dotada de una tercera dimensión (propiamente temporal), que el plano de inscripción figurativo o discursivo nunca tiene, dado que se mueve sólo en dos.

La historia de la representación barroca ha mostrado alguna vez este escenario primordial, momento en que, en propiedad, nada existe, pero al que toda existencia se avoca, quedando en él convocada. De nuevo, Saavedra Fajardo, en su enciclopedia simbólica visual para el regimiento de príncipes, lo muestra una vez (como representación previa a toda representación), naturalmente bajo la forma de un «lienzo en blanco», en donde el pincel (o podía ser la pluma) todavía no ha comenzado a inscribir allí el punto o incisión que inaugura el movimiento gráfico del signo [Fig. 13].

Tomados en su drástica radicalidad, éstos son (el blanco inmaculado inaugural en el que nada hay todavía, y el negro final que absorbe el perfil de las cosas que van dejando de ser); éstos son, sin duda, los auténticos *límites* de una imagen, de una figuración cualquiera. Más adelante volveremos a ellos, en cuanto son el fundamento todo de aquello que podemos nombrar como «existencia» (existencia de

---

[8] «Empresa 2», *Ad omnia,* en *Idea de un príncipe político christiano.* Véase ahora la ed. de S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.

FIGURA 13
Las tablas rasas del alma. Diego Saavedra Fajardo, «Empresa 2», *Idea de un príncipe político christiano,* Milán, s. i., 1642.

una cosa, de una representación; algo que antes *no era,* algo que después *no será).*

O para decirlo de un modo querido a la época: una representación, una imagen, se ofrece siempre en ese juego implícito con sus orígenes y con sus destinos finales, por cuanto ella misma es una *apariencia* de las cosas, la cual comunica a quien la ve la desesperanza de po-

der conocer con propiedad lo que ha sido su principio, como así tampoco el sentido que asume su fin[9].

De modo que hasta aquí se abren varias vías interesantes de exploración de lo que podemos denominar los «límites de la representación», sobre los que en verdad se tiende un dominio sinuoso que atraviesa distintos campos del saber. Ello para llegar a un objetivo donde, espero, se vea que todos confluyen, y todos ellos vengan a conformar el supuesto de la existencia de esa peculiar forma de arte a la que denominamos *vanitas,* caso particular de las «naturalezas muertas», o, también, de las «naturalezas serenas», *still life, Kunstschrank* ('armarios de arte') y, más antiguamente, *rodographos, xenia* ('regalos de alimentos'), *opsonia* ('cosas de comer')...[10].

Asunto, entonces, éste, el de los límites, llevado al caso de un género de la pintura aurisecular, que, por cierto, no sólo atañe a la escena plástica, a la que, sin embargo, fundamentalmente habremos de referirnos, sino que organiza hoy cuantas miradas cabe lanzar sobre los campos discursivos del saber.

De la ciencia a la filología y a la historia, la cuestión de los límites se constituye en central, en cuanto juego expreso de las relaciones que establece «lo invisible con lo visible»[11]. Así, en el propio espacio de la poética textual barroca veremos alzarse insistentemente el valor concedido al silencio, a la cuestión del silencio como verdadero fin de la palabra. Se abre entonces la conciencia, en estos tiempos nuestros recopilatorios, de que toda palabra, toda enunciación, se constituye, antes que nada, como el desafío que se lanza a un silencio que antecede el uso discursivo. Y que lo sanciona y lo configura, dándole también un término, un tiempo, y eso antes de desaparecer tragada por otro tipo singular de vacío, éste distinto al primero, pues viene a suceder siempre a la inminencia de lo que se dispone a existir la memoria de lo que ya pronto no será[12].

---

[9] Éste es el tipo de abordaje del fenómeno que realiza la mentalidad escéptica, que tan significativa preponderancia tuvo en la época barroca. Véase sobre ello J.-P. Dumont, *Le Scepticisme et le phénomène,* París, Vrin, 1985.

[10] Para una taxonomía de los subgéneros que habitan el gran género de las «naturalezas muertas», véase E. Gombrich, «Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete..., op. cit.,* págs. 125-139.

[11] Ello fundamenta hoy la teoría del arte, como bien puede comprobarse en el libro de A. González García *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo,* Madrid, Museo Reina Sofía, 2000.

[12] Aludo explícitamente en el terreno de lo discursivo a lo que podríamos denominar la «página negra», al lenguaje «tachado». Véase para el tema, de I. Prat, «La página ne-

En cuanto a las palabras, hasta formalmente, como quería Mallarmé, éstas se organizan dialécticamente sobre la superficie blanca de la hoja, presentándose la voz y la escritura indistintamente como una irrupción intencionada en un mundo gobernado masivamente por el silencio[13], por el vacío; de nuevo por el «blanco» (si queremos simbolizar con un color determinado la representación de lo que no tiene representación).

«¿Cómo no hablar?» se preguntaba Derrida recientemente[14]. ¿Por qué rasgar la tela, inaugurar el trazo, abrir la escena? Metáfora central pues esta de la «página (o lienzo) blanca», como lo es también su opuesto, la «página (o el lienzo) negra»[15], la inscripción borrada, aquella en la que el tiempo ha operado sus desgastes y, por supuesto, también el fondo negro de los cuadros; la masiva presencia del empastado en negro de las *vanitas*. De un lado lo inexpreso, lo que *todavía* no es, de otro, lo ilegible, lo que *ya* no es. Todo ello conforma una singular dialéctica barroca. En efecto, *ex nihilo in nihilum* [Fig. 14].

Como se ve, cuestión ciertamente de límites; cuestión en el límite ella misma, pues se presenta como el tema central de la reflexión estética, actuando en ella como mecanismo metapoético. Alusión a los fines, a los alcances; en suma, al valor propio de la representación desde la perspectiva de su trascendencia[16].

---

gra», *Poesía. Revista de experimentación poética*, 15 (1987), págs. 113-122. Para unas generalidades sobre la problemática del silencio como rumor de fondo del lenguaje, véase G. Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1990, y mi propio libro *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, *op. cit.*, donde hay un *excursus* sobre esa misma tensión que la propia escritura barroca manifiesta en su combate con las formas del silencio. Para todo lo relativo a esta dialéctica en un autor central de la tradición barroca, cual Gracián, contemporáneo de las *vanitas* que analizamos, véase A. Egido, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996. Para el papel de ese «silencio» impuesto al lenguaje por la prudencia en lo que es el espacio de la formación pedagógica de las elites en la España de la Edad Moderna, véase P. Pedraza, «El silencio del Príncipe», *Goya*, 186-187 (1985), págs. 37-47. Un libro de la plena Ilustración es significativo a estos efectos: el del abate Dinovart, *El arte de callar*, Madrid, Siruela, 1999 [1771].

[13] Para esta noción de primigenio «mundo de silencio», véase M. Picard, *Le monde du silence*, París, Presses Universitaires, 1959.

[14] *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.

[15] Hoja o página negra, que en sus expansiones metafóricas alcanza también la significación de un alma, cargada, «oscurecida» por el peso del pecado. A propósito de esto, véase la representación que de ello ofrece Francisco de Monzón en su *Norte de Ydiotas*, Lisboa, Joannes Blavio de Colonia, 1563.

[16] Algo que, en definitiva, comienza a cuestionarse en las grandes telas y pintores de la Edad Moderna, como ha puesto de relieve el trabajo de V. I. Stoichita *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, París, Vrin, 1993, y, antes, y respecto a la muy expresiva pintura de Philippe de Champagne, J. Scheffer, *Escenografía de un cuadro*, Barcelona, Barral, 1966.

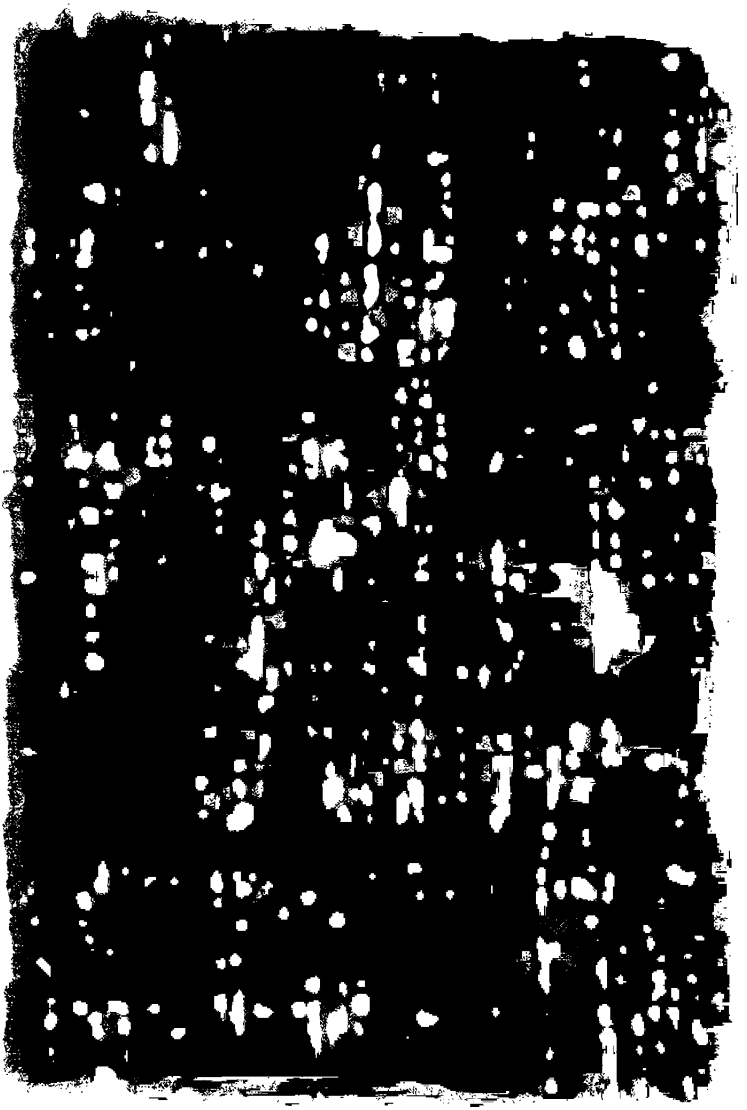


FIGURA 14
El alma humana emborronada por el pecado. Francisco de Monzón, *Norte de Ydiotas,* Lisboa, Joannes Blavio, 1563.

No debemos apuntar ya más por ahora a lo que es un debate filosófico de tal envergadura. No, al menos, cuando nuestro horizonte deberá ser mucho más «limitado» también él mismo. Pues si recobramos una noción de límite o confín menos exigente que la que aquí hemos apuntado, y que abarcaría en propiedad todos los escenarios de la producción barroca, entonces se hace evidente para nosotros que en el concreto dominio de la pintura y el grabado de la Edad Moderna esa noción de límite final cobra una presencia activa, significante. Se tratará de dar campo expresivo a un cierto imposible representativo, a una inscripción que figura con propiedad extrema el fin, más allá de la cual, en rigor, no se hace fácil situar ya nada.

O, para ser más exactos, más allá de la cual nos espera la *nada,* lo inexpresivo, lo irrepresentable, lo infinito. Como si, en realidad, representar la muerte y la cesación supusiera forzosamente producir *la muerte de la representación.*

Se trata entonces de la construcción de una escena sutil, donde estos conceptos de apertura y de cierre, de nada e infinito, de blanco y negro, de aparición y de absorción de los contornos se juegan en una estrategia semántica compleja, pues se encuentra vinculada a una metafísica de época. Escenario y «teatro de las formas» que, entre nosotros, se ha saldado demasiado a la ligera.

Retornar al problema de la *vanitas* barroca, al problema del *still life,* de la «naturaleza muerta» o «serena», es así volver a encontrarse en el centro mismo de las preocupaciones a las que nuestro tiempo de algún modo también nos llama[17], y, dentro de ello, supone volver una vez más a plantear la pregunta esencial acerca del porqué del representar, y del *qué* representa finalmente aquello que se representa. Cuestión esta central para la hermenéutica barroca, presidida siempre por un sentimiento de lo teleológico, por una aspiración continua a las «ultimidades», lo mismo que por una consideración morosa de las *postrimerías*[18].

---

[17] Véase, para las concomitancias que las «naturalezas muertas» barrocas tienen con respecto a un icono de la pintura de vanguardia, *el cuadrado negro* de Malevitch, mi «De la *tabula rasa* al negro infinito. Arte y absoluto», en J. L. Molinuevo (ed.), *A qué llamamos Arte,* Salamanca, Universidad, 2000, págs. 139-169.

[18] Los últimos análisis de *vanitas* parecen muy sensibles a la cuestión «metafísica». Un ejemplo de ello es el libro de N. Brysson *Looking at the Overlooked. Four Essays on the*

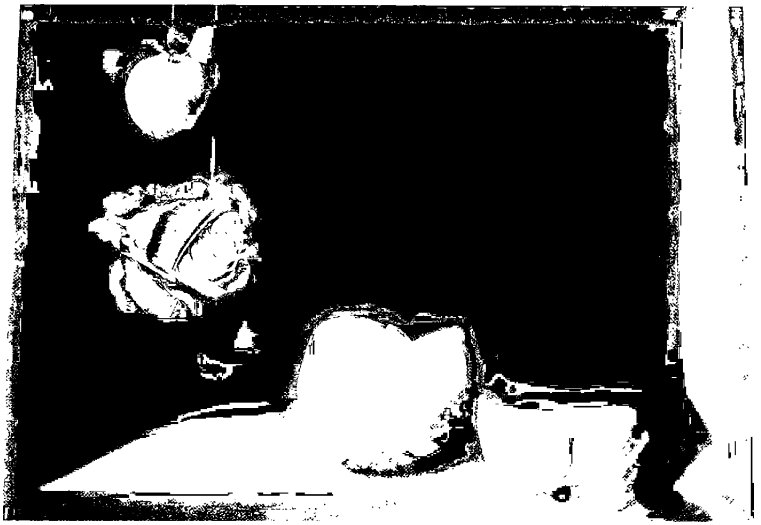


FIGURA 15
Naturaleza serena. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino,* 1603, San Diego Museum of Art.

Los frutos, los objetos habitualmente ofrecidos a la consideración en esos escenarios que para nosotros construyen muchos de los grandes pintores del período áureo de la pintura española, con una humildad de la que podemos adelantar que es sumamente falsa y retorcida, pertenecen menos a un mundo de realidades plenas, a una figuración realista, o pintura «del natural», que a otro de ideaciones, de idealizaciones y cosmovisiones simbólicas[19] [Fig. 15].

Still Life Painting, Londres, Reaktion Books, 1990. A su vez, toda evocación metafísica implica un desarrollo escéptico, que gusta en la Edad Moderna de leer el mundo de los objetos y realidades a modo de «engaño a los sentidos». Sobre este complejo tema, véase M. Horkheimer, *Historia, metafísica y escepticismo,* Madrid, Alianza, 1982.

[19] Ello lo descubrió plenamente y hace muchos años aquel gran libro de J. Gállego que fue *Visión y símbolos de la pintura en el Siglo de Oro, op. cit.,* y, en su estela, siguieron estudios como el de J. Moffit, «Observation on Symbolic Content in Two Early *Bodegones* by Diego de Velázquez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 11 (1983), págs. 82-95. Y, sin embargo, algunos catálogos y exposiciones todavía insisten en privilegiar el hecho de una pintura imitativa, dependiente enteramente de una pura voluntad de representación exhibitoria del referente. Véase, como ejemplo, el catálogo *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado (1600-1800),* Madrid, Museo del Prado, 1995.

Es preciso insistir en esta línea interpretativa, que despoja de toda muestra de realismo y de fidelidad hacia el referente a una pintura que se pretende intensamente filosófica y moralizante[20]. Pues, en efecto, alguna vez ha podido ser dicho que una *vanitas* es en realidad un sermón plástico, una admonición visual, un discurso en imágenes mediatas que continuamente apunta a significaciones metafóricas. Como ha escrito J. Gállego:

> Hay algo común en las tres generaciones que hicieron del Seiscientos el Siglo de Oro de la pintura española: una necesidad de figurar, por diversos medios, la idea de lo trascendente que existe más allá de las apariencias, pero que no cabe expresar sino por las apariencias mismas. De aquí el supuesto realismo de una pintura que en el fondo no es más que una referencia al más hondo y secreto de los idealismos[21].

Así pues, nada de tratado de botánica; nada de floristería clasificatoria; nada de tablas piscatorias o catálogos de «objetos de brillo» para su conocimiento exhibicionista en los espacios de recepción burguesa[22]. Ni siquiera el predominio en ello de una actitud de «parangón»; es decir, de duelo y desafío entre el arte y la naturaleza. Menos todavía esa mostración lujosa y excesiva en ocasiones podría estar encaminada a desatar un deseo y una sensualidad; tampoco directamente a reprimirla en una referencia asténica, sino que, como veremos enseguida, lo representado comparece allí más bien dispuesto a cumplir una función *desconstructiva,* de inhibición en la apariencia. Se trata quizá de un intento de someter a la ilusión en que funda su estatuto la pintura, para obligarla a transformarse tal vez en decepción y angustia, en autoabsorción meditativa. La *vanitas* desequilibra pronto el sentido de aquello que propone, evocando, en la seguridad aparente de la representación, la inestabilidad constitutiva de todo lo humano.

O más justamente podríamos decir que se trata, para los barrocos que nos precedieron, de hacer pasar toda pulsión de deseo hacia otra más serena organización de la contemplación y escucha del mensaje

---

[20] Como propuso también en su momento el texto fundador de E. Orozco Díaz «Sobre el concepto de bodegón en el Barroco», primitivamente publicado en 1940 y hoy en *Temas del Barroco. De poesía y pintura,* Granada, Universidad, 1989, págs. 15-23.

[21] *Visión y símbolos..., op. cit.,* pág. 171.

[22] Ha estudiado tal recepción del bodegón, que es, en efecto, mayoritariamente burguesa, E. de Valdivieso, «Mentalidad e intención en la pintura de bodegones», *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología* (Valladolid), 17 (1986), págs. 187-197.

íntimo de un mundo concebido como obra teúrgica, es decir, como creación misteriosa y parlante, huella y obra y alfabeto de un dios que se esconde, de un *Deus absconditus,* cuyo mensaje más sustancial es el de advertir del carácter pasajero y efímero-ilusorio del propio mundo[23].

Para una opinión común, la «naturaleza muerta» puede pasar por ser, sobre todo, explicitud del mundo, entregado al oro y la gloria vana de sus productos[24]. Pero es, en cambio, posible, en nuestra lectura, que tal naturaleza, en cuanto *vanitas,* privilegie más el peso de la indefinición, de la sombra, el silencio y el misterio que clausura la proyección de lo mundano; y que en ello, en este último mensaje connotativo, debamos ver, ciertamente, el núcleo de la significación allí construida[25].

«Estudios de luces y de texturas», se dice algunas veces, incluso refiriéndose a los bodegones de Sánchez Cotán[26], y así se llegan a estudiar en referencia tecnicista estos cuadros. Más bien, desde la perspectiva que ahora queremos adoptar, «sermón sobre las sombras» *(lección de sombras); meditatio* acerca de los incognoscibles; inflexión en el misterio de los *novísimos,* cuando no directamente de las *postrimerías.* Tal nos parece el peso de la energía entrópica que genera el negro que señorea la composición en *vanitas,* de todo lo cual Sánchez Cotán, en particular, dejó unos cuantos ejemplos maestros.

Todo, como si de una ilustracion para el Eclesiastés se tratara; pues en ese lugar discursivo se dice: «Acuérdate y ten delante de tus ojos tus cosas novíssimas y postrimeras» (Eclesiastés).

---

[23] Todo ello dando cauce y salida así a un «impulso de trascendencia», que caracterizaría el Barroco hispano, según L. Spitzer, «El Barroco español», en *Estilo y estructura,* Barcelona, Crítica, 1980, págs. 310 y ss.

[24] Y en este sentido se pronuncian las interpretaciones más antiguas, tal la de D. Bayón, «Originalidad y significado de las primeras naturalezas muertas españolas», *Revista de Ideas Estéticas,* 109 (1970), págs. 15-41.

[25] Pues, en efecto, siguiendo una observación de Ph. Ariès *(El hombre ante la muerte, op. cit.,* págs. 251-253), la *vanitas* respondería a un proceso de capilarización de la idea de muerte y de lo efímero en el espacio social. Lo que en la Baja Edad Media se exhibía en la intimidad de los templos, como producto de un *ars moriendi,* casi en exclusiva reservado para clérigos, salta en la Edad Moderna incluso al espacio decorativo y a los gabinetes y claustros de las elites intelectuales.

[26] Los catálogos de los últimos años siguen privilegiando estos aspectos «técnicos» del oficio del pintor que fue Sánchez Cotán, y prefieren destacar en él cuanto hay en sus cuadros, que aquí propondremos como «metafísicos», de pura y simple *imitatio.* Véase el catálogo *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, que comienza (pág. 13) por no conceder importancia a efectos de su pintura a la condición de lego que el pintor tuvo en la Cartuja por espacio de veintitrés años.

El camino sereno de la contemplación, que tal y como vemos se practica en el mundo conventual de la época que analizamos, aproximándose a las técnicas quietistas y alumbradas, resulta en este punto relevante para entender el desplazamiento de significación que se produce a propósito de los objetos naturales, ahora contemplados bajo nuevas luces[27]. Éstos revelan así, de modo patente, la estructura efímera, el carácter de ilusión material y de sueño que adquiere el mundo creado, que desvela de esta manera su secreto ante el «ojo místico»[28].

Mirada «mística», tendida sobre frutos o flores, premeditadamente expuestos en una «escena», sobre la que actúa un principio de *scepsis*, de pirronismo dubitativo acerca de la real constitución de lo real y su estatuto. Y es que tal *scepsis* y pirronismo que atraviesa la estructura del siglo barroco es una grave, quizá la más seria, desautorización del constructo del conocimiento humano que ha habido, y marca además un giro rotundo en la posición de nuestros intelectuales, que, por decirlo así, se aferran a las primeras dudas expresadas por Descartes sobre el estatuto del sueño y la entidad de lo real, pero superan a éste, en tanto no dan ya más el paso hacia la relativa seguridad de una ciencia de los fenómenos, de una ciencia experimental y moderna. Ello además tendrá una presencia redoblada en un país que, como la España de la Contrarreforma, bloquea el acceso a esa misma ciencia experimental y desautoriza todo tratamiento «materialista» de la realidad.

Un nuevo saber de la desilusión toma creciente fuerza en el espacio ideológico que ve nacer y potenciarse este género, y, al tiempo que se afirma en él que nada se puede en verdad conocer, rechaza los instrumentos de conocimiento, mientras aboga claramente por trasladar el énfasis de toda pregunta a aquello que veíamos limitaba por delante y por detrás en el tiempo y en el espacio el pequeño reino del hombre.

La conclusión es vastamente desoladora y su cifra se puede leer en los títulos mismos de los que fueron los libros que inauguraron entre nosotros ese escepticismo desengañado, que hizo presa en el espacio ideológico hispano, y que empiezan a expresar un límite ideológico, una zona más allá de la cual el pensar y el interrogarse cesan hasta caer

---

[27] De estas nuevas lecturas se hace cargo, por ejemplo, B. Vischer, «La transformación en Dios. Zu den Stilleben von Juan Sánchez Cotán (1560-1627)», *Zeitschrift für Aesthetik und Algemeine Kunstwissenschaft*, 38/2 (1993), págs. 269-308.

[28] Acerca de la mirada que tiende ese «ojo» sobre las cosas naturales y sobrenaturales, véase V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, *op. cit.*

en el nihilismo y la inacción, en la total desconfianza, incluso, acerca de la verdad aparencial del mundo. O, en lo que es su versión ortodoxa cristiana, caen en el providencialismo, en la espera de la gracia y el rechazo de los sentidos, como mera máquina de ilusión.

Así que el escepticismo se desplaza desconsoladamente hacia los fundamentos (y ello, al cabo, para no encontrarlos) o, si se prefiere, también hacia las infinitudes que aguardan. Ello para no encontrar allí tampoco asidero alguno, forzándose a proclamar, como quería Pirrón, la condición radicalmente precaria de un ser humano literalmente «arrojado a la existencia» (Pascal). Un hombre hecho de tiempo, que constata que su tiempo es nada.

Es posible ver tal escepticismo barroco[29], tomado en este sentido radical que lo aproxima también a una vivencia de cristianismo trágico; verlo en cuanto fuerza y motor secreto de lo que actúa en esos escenarios privilegiados y, también, por esa energía interior que los anima, *extremos* que son las *vanitas*.

En muchas ocasiones, esta clase singular de representaciones conforma el fragmento visual más desconsolador, la más extrema requisitoria acerca de la estructura falsa de una *ilusio* humana de alcanzar alguna permanencia en el ser que se es. En este sentido, estas representaciones sustantivan lo más prototípico de la concepción barroca. Pues, al problematizar la presencia y el ser, generan un movimiento final del metadiscurso, planteando el enigma del tiempo (que todo lo relativiza), y apuntando directamente al carácter engañoso que asume toda representación, en cuanto presencia fantasmal de lo que *ya no es*. En este sentido, elegimos tales *vanitas* de Sánchez Cotán como un límite, como una zona extremadamente conflictiva y tensa, donde se nos revela poderosamente la representación del mundo propia de aquella *era*.

Entre los variados repertorios de mundanalidad que nos ofrecen esos escenarios por los bodegones evocados, quizá ninguno como los salidos de la mano de Sánchez Cotán se muestra capaz de apuntar con tal economía de medios a una serie de cuestiones del más alto alcance, las cuales rebasan con mucho el propio campo del arte y de la historia de la representación. Cuestiones que, afectando y determinando el dominio de la nueva moral desengañada, aparecen íntimamente relacionadas también con las nociones de vacío, nada e infinito, las cuales son centrales en la construcción de la cosmovisión barroca.

---

[29] El concepto ha sido acuñado por F. W. Lupi, *Scepsi barocche*, Pisa, ETS Editrice, 1989.

Destaquemos pues el humilde valor denotativo de estos productos de la tierra, para señalar por debajo de ello la estructura retórica que determina, a través de las figuras del exceso y la desproporción comparativa (Gracián), una colusión temporal entre la naturaleza innominada y los grandes acaecimientos que tienen lugar entonces en la historia, en el universo de la cultura humana. Entonces, la desnuda mostración de los entes naturales se produce en un momento en el que juegan en la escena de la historia grandes, incontrolables eventos, los cuales mueven las conciencias y las determinan a su punto de crisis, abriendo el espacio barroco a la desestabilización y a la *entropía,* que en buena medida caracteriza tal peculiar visión del mundo.

Lágrimas barrocas

Señalemos pues, ante la serenidad con que se desarrollan estas escenas de bodegones, presumiblemente conectadas, en el caso de Sánchez Cotán, con la cocina conventual cartuja (que haría mediante ello una explícita acatación a lo que se lee en Génesis, 9, 3: «Y todo lo que tiene movimiento y vida os servirá de alimento; todas estas cosas os las entrego así como las legumbres y las yerbas»)[30], las grandes conmociones que se están produciendo en un tiempo o en una era que giraba en pocos años sobre sí misma. Pues, en efecto, las fechas de composición de los bodegones de Sánchez Cotán en torno a 1600 son las mismas de un giro brusco en los marcos generales de una época que, afectando los fundamentos epistemológicos, suponen la afirmación emergente de nuevas representaciones del mundo. Las cuales, para lo que aquí nos importa y en el caso hispano, giran hacia una expresión eminentemente trágica, escéptica, nihilista.

Giro histórico desde aproximadamente 1580, con el inicio español de una brusca y rápida decadencia, palpable absolutamente a la muerte de Felipe II (momento en torno al cual puede situarse esta producción de bodegones de Sánchez Cotán). Decadencia que tiene a los intelectuales, a los productores simbólicos, como primeras víctimas, pues ésas son las clases que, almacenando ingentes conocimientos de un paradigma cognitivo de cuño humanístico en decadencia, se verán frustradas a la hora de la rentabilidad de los mismos en el nuevo mun-

[30] Sobre esta perspectiva a que se abre también la escena de la naturaleza muerta, véase P. Cherry, «The Hungry Eye: the Still Life of Juan Sánchez Cotán», *Kunsthiestorisk Tidkrist,* 65/2 (1996), págs. 79-95. Ahora traducido al español en AA.VV., *El bodegón, op. cit.,* págs. 241-258.

do, poblando el país de hombres con saberes inútiles y con un rencor muy grande almacenado en su alma. Lo que no dejará de pesar ya para siempre en el tipo de producción española de la época, determinado por el pesimismo, y organizado por los grandes símbolos del espejismo, del sueño, de la soledad y los naufragios, en que por entonces se trabaja insistentemente[31].

El agente de esta turbulencia es la lenta penetración de la nueva concepción epistemológica abierta por Galileo y definida por Descartes, el cual crea los fundamentos del nuevo sujeto de conocimiento moderno. Frente a este modelo expansivo de un hombre que ha encontrado el sistema que le asegura el «atreverse a pensar», la metafísica tradicional hispana se contrae, se torna todavía más dogmática y, en realidad, pierde toda confianza y relación con el entorno socio-político de la realidad, abandonando en buena medida las grandes cuestiones de política nacional en las que parecía inmersa todavía a mediados del siglo XVI, en el momento de la disputa político-teológica de la cuestión americanista[32].

Metafísica, pensamiento teológico hispano que, atacado, también, por las heterodoxias varias que, como la bruniana de tanto efecto, han surgido en su propio campo, utiliza los lenguajes hiperretoricados del arte para propagar dentro de él la visión desencantada y senescente en la que va a fundar su última razón de existir, construyendo así la imagen de un «catolicismo tétrico» que encarna el dolor y padecimiento del mundo.

Finalmente, y esto es decisivo para la significación comprometida en los cuadros del género de los que pintara Sánchez Cotán, el cambio de paradigma cosmológico o, más bien, el nudo gordiano que presentan los cielos interpretados desde la Biblia y los textos sagrados persuade a muchos de que de nada vale «inquirir de lo alto», *noli altum sapere*. Basta la constatación de que nada parece seguro, y de que, como asegurará Bartolomé Leonardo de Argensola, el enigma y el desconcierto rodean la condición humana, siendo los cielos, ahora ya comprendidos en cuanto infinitos e irreductibles al conocimiento, el emblema lúgubre de esta única constatación posible:

---

[31] Sobre la situación anímica de unas clases intelectuales acerca de cuyos saberes se va a ir extendiendo la sospecha de que ya no son útiles, en medio de los nuevos marcos conceptuales e imaginarios que dicta la ciencia moderna, véase mi *La península metafísica...*, *op. cit.*, particularmente en muchos de los argumentos aducidos en el primer capítulo.

[32] Cfr. D. Cantimori, «Galileo e la crisi de la Controriforma», *Storici e Storia* (Turín), (1971), págs. 657 y ss.

Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza![33].

La aceptación de estas limitaciones escépticas últimas sobre las actividades intelectuales humanas evita a la postre la desesperación y el nihilismo, encontrando en el misterio y en la mística de lo incognoscible la nueva fuente del saber verdadero, algo que en todo caso se muestra ante todo como conciencia de que «nada se puede saber» (Francisco Sánchez).

Objetos de melancolía

En este nivel profundo, si se quiere, en la historia minuciosa y sutil de las ideas, ha aparecido entre los intelectuales españoles (y entre los artistas que dan expresión a los movimientos ideológicos) un escepticismo filosófico que es un gran disolvente de la pasión del mundo y de su conocimiento, y que se reivindica heredero de una lectura fiel de Pirrón y Sexto Empírico, aquel que escribió contra los que saben, quien también mostraría el carácter falaz del edificio de la ciencia[34].

Las reediciones de la obra de Sexto Empírico, desde mediados del siglo XVI (la primera latina es de 1562)[35], son causa concomitante en el desarrollo y comienzos del célebre *desengaño* español. El magisterio de aquel filósofo colabora en construir la estructura de la desilusión intelec-

[33] «A una mujer que se afeitaba, y estaba hermosa.» Sobre este poema, véase O. H. Green, «*No es cielo, ni es azul.* A Note on the barroquismo of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Revista de Filología Española*, 34 (1950), págs. 137-150, y «Three Cosmological Problems», en *Spain and the Western Tradition, The Castilian Mind in Literature from «El Cid» to Calderón*, II, Madison, University of Wisconsin, 1964, págs. 64-74. Un poema de J. Donne ayuda a fijar en la época el sentido de esta nueva inquietud propiamente barroca ante un universo «engañoso»: «Se han perdido el sol y la tierra, ningún ingenio de hombre / puede discernir bien dónde buscarlos, / todo se ha hecho pedazos, toda coherencia se ha ido, todo buen / soporte y toda relación» (en J. Donne, *Elegías y canciones*, Barcelona, Ocnos, 1973, pág. 99).

[34] De Sexto Empírico véase ahora la edición de su *Contra los profesores*, Madrid, Gredos, 1997, así como sus *Hipotiposis pirrónicas*, Madrid, Akal, 1996, y, en general, para las fuentes clásicas del pensamiento escéptico, *Les sceptiques grecs*, París, PUF, 1966.

[35] Sobre esta difusión véase W. Cavini, «Appunti sulla prima difussione in Occidente della Opere di Sesto Empírico», *Medioevo*, 3 (1977), págs. 15-18.

tual española, mientras revela el gran tema de la inviabilidad de la propia empresa epistemológica, asunto este que ya no abandonará el espacio discursivo y plástico hispano hasta tiempos relativamente recientes. Algo que para la mentalidad ortodoxa católica quedará ratificado por la Epístola de Pablo a los Corintios, en la que expresamente se rechaza el camino del estudio y de la razón como válido para penetrar en la cognoscibilidad del mundo creado por Dios.

Contexto, este que evoco, no enteramente excesivo, si bien se piensa, para estas humildes hortalizas a las que ahora nos referimos en cuanto representadas en los bodegones de Sánchez Cotán. Contextos para tales ejercicios plásticos que podemos prolongar un poco más profundamente, si pensamos que, desde los años 80, 90 del Quinientos, vienen sucediéndose las grandes obras de una mística decepcionante y nihilista que genera textos como el conocido *Tratado de la vanidad del mundo* (vanidad que da *vanitas,* en lo que es una apropiación fiel del espíritu del Eclesiastés), y en ello también entonces se encuentra el posible antecedente del género.

Esta línea de producción secular de un pensamiento trágico o negativo presta cobertura a una ideología religiosa, con una producción discursiva intensamente emocional que comienza a abominar de la estructura de la realidad propia del mundo y a aspirar hacia una escena eterna, el *infinito,* que al comienzo señalábamos. «Pensamiento de la caducidad» que, por lo demás, también apunta a una aceleración del fin (a un «deseo del fin», valdría decir, mediante su evocación metafórica y reiterada a través de las múltiples figuras del acabamiento y de la misma finitud). O, en todo caso, producción discursiva, poética y doctrinal que dramatiza las condiciones de un confrontamiento de temporalidades, como queda fijado también por aquellos mismos años en un expresivo texto de Nieremberg, por lo demás muy importante a efectos de fijar la ideología implícita en el género de la *vanitas:* el *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños*[36].

Juego, pues, de las temporalidades, que veremos como organiza la tensión dialéctica que se establece en los cuadros que hacen transmigrar el antiguo género «realista» de las «naturalezas muertas» y «bodegones» hacia una representación moralizada, en *vanitas,* con la

[36] Madrid, María de Quiñones, 1640. Así, las *vanitas,* singularmente las de Sánchez Cotán, dramatizan la cuestión temporal; hacen del tiempo el centro o cuestión central del trabajo de representación, como ha visto O. Calabrese en *Cómo se lee una obra de arte,* Madrid, Cátedra, 1993, págs. 17 y ss.

que se alude directamente a la cuestión metafísica[37], y cuyos fundamentos ideológicos y profundidad iconológica tratamos ahora de establecer.

Religiosidad que aspira, merced a la revolución que en ella imprimen las nuevas observancias incrementadas a fines del XVI, a un reino de lo natural despojado; a un «eremitismo» intelectualizado por el pensamiento de la Contrarreforma, del que por cierto pueden dar también señal los mismos frutos crudos, aquellos pre-cocinados, puestos en evidencia por Sánchez Cotán, que se muestran como un tanto «sagrados», al tiempo que llenos de resonancias simbólicas, a la mirada de un consumo ascético y «asténico».

Pues pudo ser entonces una práctica común en las cocinas conventuales de los desiertos eremíticos del Carmelo y de la Cartuja la ingestión de estos alimentos pobres en sabores y vitaminas, pero de gran significado y resonancias simbólicas, ello sin pasar por las operaciones del especiado y la sazón condimentaria; sin conocer el fuego, como si todavía se pudiera retornar a ese escenario radical y primero del Paraíso, donde la satisfacción del deseo no debía ser mediada por industria alguna[38]. Naturalezas muertas como «Flores (más que frutos) de la Cartuja», en efecto[39].

Así que los cardos humildes y hortalizas no-sabrosas, que representan a la maravilla las virtudes de una *dieta secante,* abren una brecha en lo que son los objetos de mostración habitual en aquellas otras *vanitas* de amplio sentido burgués, a que nos tienen acostumbrados los pintores nórdicos, y predican así, de nuevo ahora en este punto, una radical *divergencia hispana* en los modos de entender y vivir el mundo[40].

---

[37] Bodegones y *vanitas* aparecen desde muy temprano unidos en el pensamiento analítico, por ejemplo en L. Montañés Fontenla, «Bodegones y vanidades del barroco español», *Cuadernos de Relojería,* 13 (1957), págs. 63-89.

[38] Sobre las peculiaridades de los hábitos alimentarios en la Cartuja, véase A. Linage Conde, «La enfermedad, el alimento y el sueño en algunas reglas monásticas», *Cuadernos de Historia de la Medicina,* VI (1967), págs. 61-86.

[39] La metáfora es de E. Orozco Díaz, que la empleó en un artículo homónimo recogido en *Temas del Barroco,* Granada, Universidad, 1989.

[40] Viniendo por estos caminos a confluir en algo que, sin embargo, niegan los especialistas que proceden del mundo anglosajón, para los cuales —destacadamente P. Cherry— es un grave error el que estos cuadros y otros del mismo autor (al que podríamos también unir el nombre de Zurbarán) hayan acabado por venir a «tipificar las cualidades distintivas españolas de espiritualidad y pureza estética» (P. Cherry, *El bodegón español en el Siglo de Oro,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 1999, pág. 27). En esta misma línea, otros análisis tratan también de «deshispanizar» la producción de Sánchez Cotán. Por ejemplo, I. Bergstrom, «Juan Sánchez Cotán et l'art de la nature morte italienne en marqueterie renaissance», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Sánchez Orozco,* Granada, Diputación, 1970, págs. 137-142.

Y ello porque muy abiertamente aquéllas evocan un escenario alejado de los usos profanos, mientras tienden a señalar la constitución de un misterio, la evidencia de un incognoscible e informulable, al que, pensamos, los negros tonos del fondo o telón que las acompaña dan, finalmente, expresión. A través de esta «teatralización», la primitiva «naturaleza muerta», primordialmente denotativa, se recarga de connotaciones que se pretenderán, incluso, como veremos, *cosmológicas,* evocando sutilmente grandes visiones de síntesis sobre el universo de lo creado.

Pues, en efecto, en aquellas otras, en las *vanitas* calvinistas y austeras, el fruto espléndido es ofrecido primero como *corpus* y catálogo de las cosas del mundo, en lo que conforma su disposición misma a ser consumidas por los sentidos; para, en un segundo tiempo, que se abre en estas representaciones canónicas en el Barroco, cristalizar en ellas la idea de un acto purgativo y sacrificador, haciendo del motivo del cuadro una llamada a que el deseo lo rechace en un movimiento de contrición y arrepentimiento de las flaquezas de la carne.

En este campo o mundo nórdico ideológicamente vertebrado por la Reforma, el bodegón asume así el *rol* de ser objeto desviado y mediador; expresión de un consumo simbólico que, como ha visto Bataille[41], lo aparta de su destino natural, para ser ofrecido como *don,* como gasto, como la «parte maldita» ofrecida a los dioses, a la divinidad.

Por el contrario, en nuestro sumo pintor de bodegones, Sánchez Cotán, la escena del deseo y de los sentidos ha sido trascendida. La representación, colocada literalmente sobre un *abismo,* se abre a un escenario directamente *contemplativo* (si se quiere, amparado en tradiciones de la vida contemplativa, en la que destacaron los cartujos), y en el que el mundo ha quedado despojado de su concupiscencia, y, no hablando ya a los sentidos, puede entonces dar motivo para inaugurar un violento discurso melancólico acerca del «sentido» con mayúscula, y hasta, con más precisión y frecuencia, expresar la nostalgia por el significado ausente de un mundo en efecto «caído», irremediablemente signado por las marcas de su contingencia y caducidad.

Mientras esto sucede en esos escenarios conventuales, en los que nuestros productores simbólicos a menudo viven y desarrollan sus visiones, en cuanto hombres-no-mundanos, que es al fin y al cabo lo

---

[41] Véase *La parte maldita,* Barcelona, Icaria, 1987.

que fue Sánchez Cotán por espacio de veintiséis años de su vida, desarrollada enteramente, podríamos decir, en ámbitos urbanos y contornos culturales —Granada, Toledo...— donde operaba masivamente la ideología contrarreformista[42], en el otro lado, en el ámbito de la profanidad y la vida intelectual «civil», no es menos cierto que se extiende también un gran desconsuelo, una gran desconfianza entre los hombres de saber dedicados al estudio. Y entonces la pregunta sobre el ser y sus fundamentos se torna angustiosa en los medios letrados, tanto laicos como conventuales, llegándose a la problematización contundente de la posibilidad misma del conocimiento y al enfoque preciso de la cuestión siempre latente (pues ya ocupó incluso a Descartes) de la posibilidad del engaño de los sentidos.

Y es entonces así como, en la estructura escolástica de la ciencia y de la vida universitaria, se abre paso, también por aquellas fechas en que opera Sánchez Cotán, una creciente desconfianza activa en la capacidad del hombre de saber algo, en el corto espacio que le es dado, y habida cuenta de los misterios sobrenaturales a los que se enfrenta.

Envueltos en palabras y en un régimen metafórico del discurso, los «logópatas» españoles, los lógicos escolásticos y «escobarizadores», casuistas sutilísimos y astutos manipuladores de un lenguaje teológico, en el fondo vacío, pronto se decepcionan ante el gran edificio de la ciencia, y así la producción escrita desemboca en esos documentos de la decepción universal que son las grandes producciones teóricas del *desengaño* español[43]. Es también en el espacio puramente de ficción donde podemos comenzar a situar en estas décadas la presencia en las obras de un supuesto escéptico y amargo, lo cual hace que, incluso, la cantada eternidad y gloria del amor comience a ser gravemente puesta en cuestión con imágenes que la precipitan más bien hacia el mundo de la sombra, del polvo y la nada, para evocar la famosa gradación quevedesca.

Ello convierte en característica del espacio literario español la visión de un soldado convertido al lloro y expiación de sus culpas; de un

---

[42] Cfr. E. Orozco, «Sobre la época toledana de la pintura de Sánchez Cotán», *Boletín de la Universidad de Granada,* 18 (1946), págs. 159-164.

[43] Para el contexto poético de este concepto, véase B. Wardropper, «Vanitas Poetry in the Spanish Baroque», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios sobre literatura española del Siglo de Oro dedicados a E. Rivers,* Madrid, Castalia, 1992, págs. 281-291, y R. Andrés, *Tiempo y caída (temas de la poesía barroca española), op. cit.*

hermoso o hermosa vestidos de ceniza y azotándose la carne, mientras se distribuyen y circulan con profusión las imágenes de emperadores viviendo en sepulcros de piedra (ecos de aquellos Yuste, El Escorial...), de pintores u hombres de mundo entrando de hermanos legos en la Cartuja o la Trapa...

La tensión que refleja el concepto de *vanitas* en la pintura es, proponemos, coetánea con este momento crítico y atmósfera que, comenzando a extenderse en la década de los años 80 del Quinientos, alcanzará en los años 90, cuando Sánchez Cotán abre la serie de sus ocho bodegones conocidos por documentos, su momento más significativo.

La obra de Sánchez Cotán perteneciente a un género considerado en otros tiempos como «menor» está destinada a operar en una lógica del ser y la apariencia bajo el dictado de la «duración», que pone en juego el valor supremo de la ilusión, mientras evidencia la proclividad de los sentidos al engaño, haciendo de la luz nada más que un capítulo efímero del general reinado de la sombra. Y, por lo tanto, ello se sitúa, en términos muy generales, en oposición al nuevo modo reflexivo de mirar el mundo, que el cartesianismo sanciona. Hermenéutica, en este otro caso, de «las luces», bajo la cual progresan los sistemas que, basados en la razón, huyen de la naturaleza «simbólica» como fuente de error, misterio y angustia.

Son aquéllos los años subsiguientes a la publicación de la obra del escéptico español Francisco Sánchez *Quod nihil scitur* [«Que nada se sabe»], y los años, también, en que se difunden largamente las tesis escépticas del tipo que representa la *Academica sive de iudicio erga verum ex ipsis primus fontibus*, de Pedro de Valencia, un texto publicado en 1596[44], que concluye paulinamente: «Si alguien piensa que es sabio en este mundo hágase necio para ser sabio, pues Dios, que escondió la verdadera sabiduría a los amantes de la falsa sabiduría, la revela a los pequeños»[45].

Ello pone en el centro de las miradas el enigma que representa una naturaleza bella y efímera, acerca de cuya teleología o misión verdadera en la historia no se supone sino que ha sido creada solamente en cuanto *exemplo* o documento[46].

---

[44] Traducción moderna en edición de J. Oroz Reta, *op. cit.*

[45] *Ibíd.*, pág. 243.

[46] Véase sobre este punto mi «*Mundus est (in) fabula*. La lectura político-moral de la naturaleza en la literatura simbólica ilustrada del Siglo de Oro», en *La península metafísica...*, *op. cit.*, págs. 59-85.

Gran «libro de la naturaleza»[47] que, sin embargo, cela los misterios del Creador, pues mientras se niega a evidenciar su secreto a la inspección de los sentidos y la experimentación, que apenas pueden penetrar en su superficie brillante, se abre infinitamente en cambio a la percepción del alto valor simbólico que contiene. Y, digamos, se ofrece entonces, por ejemplo en los *Diálogos de la agricultura cristiana,* del jesuita Pineda, obra de 1589[48], a una interpretación metafísica, que insistirá sobre todo en poner de relieve el estatuto temporal y la realidad decadescente de todo objeto natural.

Entonces, las representaciones de ese mismo objeto natural, incluso en cuanto extraído de su medio (la flor cortada, el pez fuera del río y tendido en la mesa del «bodegón»...), devienen pura alegoría, lección de otra cosa[49]. La «naturaleza muerta» y, eventualmente, las que son las primeras «naturalezas muertas» y bodegones de autoría reconocida en la historia de la pintura española, las de Sánchez Cotán, cobran el estatuto de *vanitas,* de sermón y mirada *moral* ahora tendida sobre el mundo. Y, más allá de ello, se presentan en realidad como inquisitivas *metainterpretaciones,* puesto que apuntan al corazón del problema de la realidad material del tiempo, y hasta podríamos decir que elaboran la pregunta central de la filosofía de la modernidad: ¿por qué hay algo en lugar de nada? O, lo que es más, se preguntan si hay algo, si ese «algo» que allí se representa es, en verdad, *algo.* Si acaso el tiempo corto de su exposición —y de su vida— no está desdiciendo el estatuto que la evidencia *ad oculi* pretende. Así, las «naturalezas muertas» de Sánchez Cotán aluden, ante todo, al problema central del juego de la referencia y la designación[50].

El mundo es aquí, ciertamente, el objeto de una interrogación y para ello el encuadre funciona como corte brutal y puesta en paréntesis de la secuencia realista de una *natura naturata.* Entonces, la cosa, cortada, separada de la tierra, pone en pie, en un momento para siem-

---

[47] De múltiples lecturas en las distintas tradiciones hermenéuticas, según ha visto D. R. Olson, «La lectura del libro de la naturaleza: los orígenes conceptuales de la ciencia moderna», en *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento,* Barcelona, Gedisa, 1998, págs. 185-205.

[48] *Primera parte de los treynta y cinco diálogos familiares de la Agricultura Christiana,* Salamanca, Pedro de Adurça y Diego López, 1589.

[49] Sobre ello véase A. Lucas, «La alegoría barroca y el lamento silencioso de la naturaleza», en *Creación. Estética y teoría de las artes,* 1 (1990), págs. 76-86.

[50] Problema central en las representaciones de naturalezas muertas abordado por M. Blanchard, «Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture», *Communications,* 34 (1981), págs. 41-60.

pre congelado, el misterio puro y metafísico de su *ser* (que lo es para la muerte). En suma, se trata más de representar lo inefable que de reproducir *ad nauseam* lo conocido vegetal, asomado a una suerte de «ventana»[51]. El mundo, tal y como se presenta a los sentidos, es elevado a la categoría de jeroglífico de todo aquello que, ciertamente, los sentidos no pueden conocer (detenidos y fascinados por la textura y superficie de lo terreno). Operación pues del *arte*, que crea con ello su propio espacio de naturaleza conflictiva[52].

Pintura, en efecto, «de concepto»; *metapintura*, en este amplio sentido de la palabra. Por encima de tradiciones conventuales y de alusiones a una gastronomía austera y penitencial, los cardos y hortalizas de los cuadros de Sánchez Cotán suponen una contundente exhibición del radical enigma que envuelve la vida de las cosas que tienen (o tuvieron) vida, y que, por tanto, apuntan también, por decirlo así, «más allá» de sí mismas, con la pretensión de ofrecer en ello los emblemas de una muy precisa «representación general del mundo»[53].

El objeto, su misterio, crece por encima de la capacidad de intelección del sujeto y espectador, y, como escribe Blanchard[54], deviene *sacrum*. En la inusual escena construida por el pintor cartujo, los objetos son alzados a una posición singular: la de proponerse como una *epifanía* que rivaliza con las representaciones rituales, serenas, de la Elevación y la Crucifixión [Fig. 16].

Estas afirmaciones avanzan la idea de que, en realidad, las «naturalezas muertas» en *vanitas* de Sánchez Cotán se sitúan más allá de una pura referencialidad que estuviera alegóricamente designando vir-

---

[51] Para las interpretaciones sobre la identidad del espacio construido novedosamente por Sánchez Cotán, en cuanto trasposición de una ventana o cantarero, véase E. Young, «New Perspectives on Spanish Still Life Painting of the Golden Age», *The Burlington Magazine*, 118 (1976), págs. 200-218.

[52] Cfr. D. Vallier, «Pour une définition de l'espace dans l'art», *Critique*, 366 (1977), págs. 1044-1058. Y, en este sentido, puede entonces quizás establecerse una homologación con el primado del aforismo barroco, que juega también con la idea de restringir a fragmentos la totalidad y el infinito del discurso. Algunas pistas sobre esta conexión pretendida puede ofrecerlas el artículo de B. Pelegrin «Del fragmento al sueño de la totalidad. Entre dos infinitos, el aforismo», en F. Jarauta y C. Buci-Glucksmann (eds.), *Barroco y Neobarroco*, 2, Madrid, Visor, 1992, págs. 33-45.

[53] Y, en efecto, el discurso emblemático, con su *narratio* y comentarios, genera un contexto para la aparición de estos «objetos» que son pretexto de reflexiones melancólicas. Lo ha puesto de relieve R. García Mahíques, «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*», *I Simposio Internacional de Emblemática*, *op. cit.*

[54] «Natures mortes...», art. cit., pág. 51.

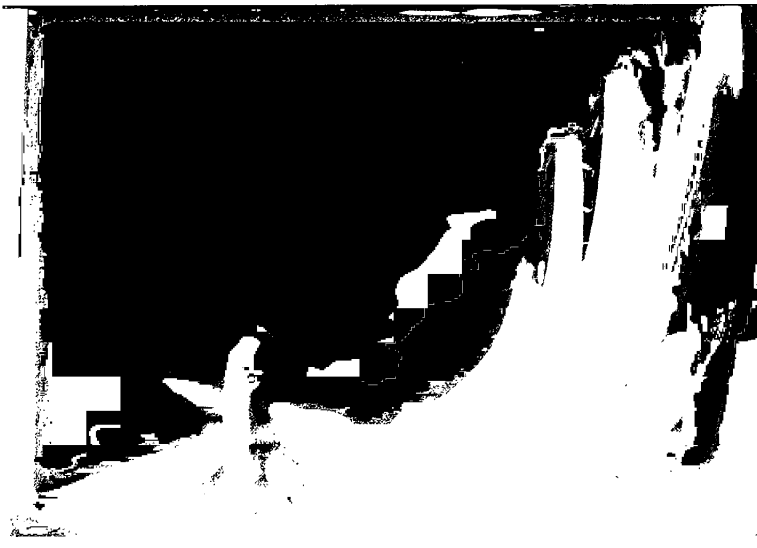


FIGURA 16
Metáforas pasionales. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con cardo y zanahorias,* h. 1603, Museo de Bellas Artes, Granada.

tudes «cartujas», tales como la frugalidad y el vegetarianismo (que por este lado podrían terminar configurando una suerte de pintura «anoréxica»)[55], lo que haría cierta la realidad de un «san» Juan Sánchez Cotán[56]. Pero también estos cuadros estarían, en cuanto a su significación, en un *más allá* de la pura representación alegórica de objetos o instrumentos relacionados con la vía religiosa o la Pasión de Cristo, con las que en algunos momentos se los ha podido también relacionar.

Volveremos a cuanto haya en mi análisis de exploración de lo que va más allá en las interpretaciones que desde la iconología se han hecho tradicionalmente, pero antes hay que decir que tales in-

[55] Cuya vinculación es discutida en el ensayo de M. N. Tagard «Juan Sánchez Cotán and the Deception of Food in Seventeenth-Century Spanish Still Life Painting», *Pantheon* (1990), págs. 76-80.

[56] Como en su día denominó al pintor el crítico ilustrado Antonio Palomino *(Vidas de pintores,* Madrid, Aguilar, 1986, pág. 105), dejándose llevar por el sentido trascendente que emanaba de su obra.

terpretaciones «espiritualistas» o «alegóricas» fueron abiertas en su tiempo por los trabajos de Sterling[57], Gállego[58], Pérez Sánchez[59], Orozco[60] y, sobre todo, Denny[61]. Para este último, el concreto *Bodegón con cardo y zanahorias,* apunta a un contexto devocional y pasional, insertado abiertamente en el clima conocido de una época que convierte a Cristo en el centro de una tupida red de simbolizaciones, y que, incluso, puede tener también a Cristo mismo como sujeto activo del propio bodegón, convertido ahora, propiamente, en «bodegón a lo divino»[62]. La morfología del cardo lo aproxima, en una anamorfosis visual, al látigo con que el Redentor fuera azotado en la Casa de Pilatos. Mientras, las zanahorias se encuentran también relacionadas con la simbología de la Redención cristiana; son, por lo puntiagudas, por lo rojo, por lo oscuro, también, de sus cabezas casi herrumbrosas, los clavos de la Cruz; los cuatro y no los tres clavos de algunas tradiciones iconográficas[63].

Tales lecturas simbólicas, gobernadas por una concepción general de lo representado a modo de «escena de ofrenda» o *tabernáculo,* están siendo negadas desde una investigación que ahora no desea atarse sino a los propios documentos de archivo y a una prudente reserva acerca de la dificultad que para la normal recepción de estos cuadros representan estas sofisticadas lecturas alegóricas y morales, que pareciera

---

[57] *La nature morte. De l'Antiquité à nos jours,* París, Les Éditions du Cerf, 1952.

[58] *Visión y símbolos..., op. cit.*

[59] *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya,* Madrid, Museo del Prado, 1983-1984.

[60] *Mística, plástica y barroco,* Madrid, Cupsa Editorial, 1977, y ahora recogido todo en la monografía *El pintor fray Juan Sánchez Cotán,* Granada, Diputación, 1993.

[61] «Sánchez Cotán Still Life with Carrots and Cardoon», *Pantheon,* 30 (1972), páginas 48-53.

[62] Comenzó a poner en evidencia esta conexión de la figura (o de la metonimia objetual) de Cristo con los bodegones M. L. Caturla, «La Santa Faz de Zurbarán, *trompe-l'oeil* a lo divino», *Goya,* 64-65 (1965), págs. 202-205. Esta línea interpretativa la culmina el artículo de V. I. Stoichita «El bodegón a lo divino», en AA.VV., *El bodegón, op. cit.,* págs. 87-105.

[63] Este tipo de lectura que, en parte, podríamos denominar «anamórfica», y que refiere elementos de la naturaleza que por su morfología y contornos podrían estar insinuando un parecido con objetos o figuras sagradas, tiene su complemento en la «pura» lectura simbólica (es decir, sin puente analógico alguno) que de las presencias de objetos en las «naturalezas muertas» realiza un J. Gállego *(Visión y..., op. cit.,* pág. 202), cuando, a propósito, por ejemplo, del *Bodegón con cesta de naranjas* de Zurbarán, interpreta los limones como símbolo pascual; las naranjas como alegoría de la virginidad; las flores de azahar, como la fecundidad, y la taza del agua como alusiva a la pureza de la Virgen.

que no resultaron en modo alguno evidentes para los contemporáneos del pintor[64].

Un nuevo y muy potente positivismo analítico se instala en el campo de la historia del arte para reducir las pretensiones de «segundas» lecturas y resituar tales representaciones (cuales son sobre todo las producciones del maestro de la Cartuja) en una pura historia del comercio artístico, siguiendo en ello la estela de Baxandall y la crítica anglosajona[65], de un lado, y, de otro, apoyándose en la propia dinámica del oficio de pintor en aquellos días, que llevaba a éste a ejecutar sus planteamientos teniendo sobre todo *in mente* la propia historia de la pintura y el repertorio de soluciones que ésta ofrecía al problema de la representación[66].

Y, sin embargo, esta hermenéutica positivista, con exclusiva referencia a un «campo artístico» o campo material de las artes de su tiempo, se revela insuficiente ante las solicitaciones evidentes a que unos bodegones como los de Sánchez Cotán dan en realidad cuerpo.

El arte sin tiempo

Profundamente enraizadas en la cosmovisión de la época crítica en que fueron concebidas (fines del siglo XVI, principios del XVII), dichas obras maestras suponen para el mundo hispánico la inauguración brillante de un género, el cual, desde su apertura, se inscribe en una lectu-

---

[64] Se diría que ciertos esfuerzos interpretativos van dirigidos a contravenir las observaciones semiológicas de I. M. Lotman sobre la naturaleza muerta alegórica, y ello en el sentido de que pretenden negar toda posibilidad de la necesidad de una «lectura», o de un «desciframiento» de lo que constituiría en realidad una «criptografía». Véase de Lotman su «La naturaleza muerta en la perspectiva de la semiótica», *La semiosfera,* III, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 17-29.

[65] Véase del primero el estudio ejemplar que fue *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

[66] Esta oposición crítica y fuertemente combativa para con las lecturas iconológicas —al menos con las más fantasiosas— es la que recientemente ha adoptado P. Cherry, en su *El bodegón español..., op. cit.* Abusando del poderío que en la exhibición de fuentes archivísticas su libro tiene, Cherry desautoriza y da por concluidas las versiones «espiritualistas» de la interpretación de los bodegones de Sánchez Cotán. Pero, en realidad, sólo arroja una sospecha de verosimilitud sobre el ala más débil (y antigua) de los críticos iconológicos (Sterling, Gállego, Denny, de nuevo), mientras apenas discute los argumentos inteligentes de Brysson *(Looking at the..., op. cit.)* y desconoce la aportación de M. Blanchard («Natures mortes...», art. cit.). Independientemente de ello, el libro de Cherry, completísimo en el tratamiento del mercado del arte y de la propia teoría de la pintura en la España del Siglo de Oro, se revela indigente en materia ideológica y en conocimiento de la específica «representación del mundo» sofisticada que supone una «cultura, o culturas de la Contrarreforma hispana».

ra moral y alegórica, de la que difícilmente escapará (sobre todo, si atendemos a la brillante observación de Gombrich, según la cual «toda naturaleza muerta incluye en ella misma los motivos de la *vanitas*»)[67].

Pero si retomamos por un momento los análisis que atienden a problemas de significado e interpretación en este género, podemos observar también cómo éstos se han quedado cortos en sus apreciaciones. Pues, en efecto, es algo más lo que queda implicado en estas representaciones, que inauguran como verdaderos hitos el régimen de expresión metafísica de la *era barroca.*

Inmerso en un contexto pietista para el que el espíritu vive, y donde se piensa que la obra de la naturaleza contiene un mensaje salvífico, Sánchez Cotán construye aquellos escenarios santificadores de los productos, ampliamente nostálgico de los seres y criaturas de la tierra madre, cuyo camino transcurre en realidad, como sintetizara admirablemente Quevedo, *desde su cuna a su sepultura,* un momento de cuyo tránsito observamos.

Aquí se manifiestan un deseo imperioso y una necesidad urgente de capturar en un golpe de vista, *in ictu oculi* podríamos decir, la complejidad con que comienza entonces a manifestarse lo real y las dudas que caben sobre su verdadero estatuto. La serenidad del escenario, radicalmente abstractalizado, muestra en realidad la naturaleza silente que guarda la cosa en sí[68].

En este sentido, la supresión del destinador (sólo un bodegón de los atribuidos a su mano se encuentra ostensiblemente firmado por Sánchez Cotán) supone también la eliminación de un destinatario concreto posible, pues, en realidad, el hecho de que los coleccionistas de los bodegones de Sánchez Cotán fueran los arzobispos toledanos Pedro García de Loaysa y Bernardo de Sandoval[69] hace que el destinatario en realidad sea el comunal acervo artístico de la Iglesia contrarreformista.

---

[67] E. Gombrich, «Tradición y expresión...», art. cit.

[68] Y, en efecto, la poderosa emergencia y valoración en este género de «lo silente», más allá de que, en este caso concreto, ello pueda estar además vinculado a la sensibilidad cartuja, han sido puestas en relación con toda la historia del género de «naturalezas muertas» y *vanitas.* Por ejemplo, en la exposición de la Galerie des Beaux-Arts de Burdeos *Les raisins du silence. Chefs de œuvre de la nature morte européene du XVIIe et du XVIIIe siècles,* 1999.

[69] Sobre las relaciones de Sánchez Cotán con el mundo toledano, véase M. Matsui, «El papel del toledano Sánchez Cotán; reexamen de su ambiente artístico y el origen del naturalismo español», *Art History,* 3 (1980), págs. 123-133.

Como escribe Blanchard, «la provenance et la destination du tableau se trouvait elle aussi suspendue»[70]. Nada en realidad se sabe, ni puede especularse acerca de para qué o para quiénes fueron pintadas estas «naturalezas». Ello forma parte indudablemente de su misterio, o de la organización del simulacro como *misterio*, con el probable carácter de ofrenda. La «suspensión», pues, en que aparecen colgadas las hortalizas y ocasionalmente las aves es metáfora de una suspensión del sentido, y ello marca, desde el comienzo y apertura de lo representado, su voluntad de constituirse en escena culturalmente construida desde una clara determinación jeroglífica, haciendo de ello un *objeto paradoxal*.

Lo visible, parece decírsenos en estas visiones, no es más que un corte del plano de profundidad temporal en que las cosas se sitúan topológicamente. Por delante, por detrás, a los lados, más allá del foco, el mundo debe continuar con su entrelazamiento vegetal, uniéndose todo en esa gran manifestación que es la cadena del ser.

En esa cadena, precisamente, es el tiempo (el tiempo congelado y muerto de la representación, por ejemplo) aquello sobre cuyo sentido no cabe razonablemente preguntarse[71]. Más: aquello sobre lo cual ninguna exploración positivista, tipo de la llevada a cabo por P. Cherry, puede dar explicación alguna, pero que sin duda fundamenta con su presencia el gesto mismo del pintor y, más allá de él, su recepción en la historia, pues lo que se da a conocer es aquello que no puede ser conocido, dado que es, en rigor, incognoscible.

De modo que la «escena» naturalista deviene presa de una aporía central que O. Calabrese ha definido diciendo que, en efecto, para representar el paso del tiempo es necesario bloquear el «tiempo» de la representación[72].

Temporalidad esta aludida en la que la historia y la cultura aparecen relativizadas mediante un brutal contraste entre la dimensión oscura que cobra la eternidad y el brillo fugaz de las existencias representadas[73].

---

[70] «Natures mortes...», art. cit., pág. 43.

[71] F. Zeri, en su libro *Pittura e Controriforma* (Turín, Giulio Einaudi, 1957), ha analizado la relación de la pintura religiosa del Barroco con la temporalidad y ha acuñado una expresión feliz para la plástica contrarreformista: «L'arte senza tempo.»

[72] O. Calabrese, *Cómo se lee..., op. cit.*, pág. 21. La representación del paso del tiempo tiene en la *vanitas* de relojes su más adecuada expresión, como ha visto A. Sánchez Vidal, en «La máquina del tiempo», en AA.VV., *El bodegón, op. cit.*, págs. 107-127.

[73] Véase sobre este aspecto la visión de A. Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo, op. cit.*, que reduce el problema conceptual de las *vanitas* a un «efecto de temporalidad».

Las «naturalezas muertas» de Sánchez Cotán que abordamos, al fundamentarse en el cuestionamiento del tiempo, realizan una apelación masiva al espacio de recepción, implicando al espectador venidero, en una suerte de construcción que valora el tiempo sicológico.

Interpelado en un momento concreto de su devenir y existencia, tal espectador es forzado a considerar el misterio de la historia pasada, de los orígenes y la procedencia, al tiempo que es conminado a preguntarse por las postrimerías, fines y destinos a que la «flecha temporal» en su decurso aboca a todo receptor. Así, como quiere Tapié[74], tres movimientos sicológicos genera la representación en *vanitas:* la suspensión, la anticipación (del fin) y la retracción (hacia el origen). Recorrido sicológico guiado por el fantasma de la impermanencia, del misterio y de la virtualidad que la representación ostenta para acoger el lugar, el *locus,* donde la muerte se da a leer.

A esta fulguración de tiempos sicológicos o «catálogo de tiempos» le sigue, como efecto propio contenido en la *vanitas,* la reinstalación del sujeto en la esfera de la autorreflexión, proyectando, en un movimiento centrífugo del que debemos hacer responsable a esta pintura «interior», un mundo desencantado de ascéticos valores morales, donde el único garante y puerto seguro será la fe, la senda del no saber y, como dice el Maestro Eckhart, de gran influencia entre los cartujos, el convencimiento de que «hace falta que el hombre aspire a no poder saber ni conocer nada de las obras divinas»[75].

Constitución de un misterio, del que, en ortodoxa tradición cartuja, nada se puede decir o alcanzar a saber. El bodegón de Sánchez Cotán es un *emblema* del silencio universal, una cita del preceptivo *tacere* conventual de los hijos de San Bruno. Por este camino llega a simbolizar el desprestigio que la palabra tiene para ciertas tradiciones ascéticas[76]; y, por tanto, supone una denegación expresa de la capacidad y valor de la hermenéutica de que se revela capaz el hombre.

---

[74] *Glorieuses vanités. Les vanités dans la peinture au XVII siècle, op. cit.,* pág. 31.

[75] En *Tratados y sermones. Obras alemanas,* Barcelona, Edhasa, 1983, pág. 689.

[76] Remito a la imagen pregnante del silencio conventual representada en la figura 9. Sobre la valoración del silencio en el ambiente cultural hispano del Siglo de Oro, son imprescindibles los estudios de A. Egido, «La poética del silencio en el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique,* 88/1-2 (1986), págs. 93-120, y «El silencio místico y San Juan de la Cruz», en J. Á. Valente y J. M. Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz,* Madrid, Tecnos, 1995. El lector encontrará dispersas en este libro muchas referencias a esta cuestión central.

El plano de representación es, en consecuencia, rebajado al estatuto humilde de significar sólo un momento y sólo un lugar en la profundidad de un más universal espacio-tiempo.

«Teatro» de los cielos

Pues sucede que estos escenarios que hoy asombran por su minuciosidad realista, no están construidos como un homenaje explícito a las virtudes de una *imitatio,* como haya podido ser visto por algunos ingenuos, que llegan a hablar de exhibición *hiperrealista.* Y es evidente que en esto, en modo alguno trabaja Sánchez Cotán para emular a aquel mítico Zeusis, quien cifraba su arte en la capacidad de sus uvas falsas para engañar a los pájaros verdaderos[77]. Sino que esos frutos, en cuanto representados, obviamente, encarnan una central organización alegórica que podría comenzar a ser interpretada en sentido benjaminiano como vasto drama de la *naturaleza caduca*[78].

Si esto es así, en su plano más general y último, en cuanto «representación del dolor del Tiempo», su destino entonces no es la figura de un comitente o un mecenas cualesquiera, sino que se trata de la entera construcción de un escenario de profundo matiz religioso, preparado en realidad para un intemporal, un venidero o futurible órgano de la visión, al que entretanto se prevé e incluye como foco de perspectiva construido por la mirada del *desengaño.* Todo se organiza, en cierto modo, para, como se decía en la época, «tomar lección», cumpliendo así la obra de arte un papel central en cuanto «discurso persuasivo» por antonomasia.

Y, en efecto, éste es el sentido también que podemos ver directamente comprometido en esa proliferación exacerbada de las formas del engaño, la simulación y el trampantojo, con que estas pinturas aparecen relacionadas, de todo lo cual fuera tan sumamente gustosa la cultura barroca[79]. Estética barroca apoyada en la necesidad de re-presentar,

---

[77] La fabulilla se hizo muy conocida entre los pintores españoles a través de la traducción del episodio de Plinio que hiciera Gerónimo de Huerta.

[78] Véase W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán, op. cit.*

[79] Algo que sin duda fue el primero en poner en evidencia J. A. Maravall en su célebre *La cultura del Barroco, op. cit.*

pues es sólo en la «puesta en escena» donde precisamente el «ser» cobra su más duradera y verdadera presencia, desafiando con su eternidad vitrificada la contingencia de quien la mira, y, propiamente, haciendo de todo el movimiento creativo una trampa afectiva que genera una determinada conciencia.

Así en la *vanitas*, la soledad monádica, diríamos leibniziana, de las cosas metaforiza el estado de los hombres mismos, los cuales, como escribiera Pascal:

> Navegan en un vasto medio, inciertos y flotantes siempre, empujados de uno a otro extremo; cualquier término donde pensáramos sujetarnos y afirmarnos se bambolea y nos abandona, y, si le seguimos, huye de nuestra captura, se nos desliga y escapa en una fuga eterna; nada se detiene para nosotros. Este es el estado que nos resulta natural, no obstante ser el más contrario a nuestra inclinación. Ardemos en deseos de hallar un asiento firme y una última base constante sobre la cual edificar una torre que se alce al infinito, pero todo nuestro fundamento se desmorona y la tierra se abre hasta los mismos abismos. No busquemos pues seguridad y firmeza. Nuestra razón es siempre defraudada por la inconstancia de las apariencias; nada puede fijar lo finito, entre los dos infinitos que lo contienen y le huyen[80].

¿Cómo no ver, por otro lado, en estos bodegones alegóricos, y siguiendo la ejemplificación de la inconstancia que propone Pascal, una referencia a la gran conturbación cosmológica que la época experimenta? ¿Cómo no ver aquí de alguna manera una metáfora de los cuerpos astrales y de los espacios; de la emergencia de los primeros en el éter, de su suspensión, de su gravedad, de su condición efímera, también? Algo que, por cierto, queda radical y yo diría que angustiosamente expresado por ese hilo pintado por Sánchez Cotán, y ante cuya representación recordamos que en español se dice que «las vidas», y aquí también debemos pensar que sus metáforas, las frutas, «penden».

En el límite mismo, alguno de estos cuadros remiten al espacio cosmológico, ciertamente en cuestión por esos años, que fueron alumbrados por la extraordinaria presencia de un cometa que, trastornando el esquema fijo de los cielos, fue interpretado como un heraldo, como

[80] Pascal, *Pensamientos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pág. 138.

una advertencia más entre las muchas que por entonces proliferaron del fin del mundo[81]. *Finis mundi apropinquando,* como decía la fórmula famosa.

Y hasta encontraríamos en ese efecto de suspensión nuevo mediante las cuerdas de cáñamo algo de considerable significación no atendida por la crítica. Pues es mediante ello como Sánchez Cotán «inventa» un modo de exposición de sus objetos que refiera el hecho de su gravedad y pesantez espacial, implicando en la misma una alusión secreta al movimiento sobre el eje que constituye el centro del nuevo debate, y ello frente a los que creen en una tierra, como se decía por entonces, *fixa et inmota.*

Conflicto de temporalidades; duda de los sentidos; misterio de las cosas..., todo ello queda implicado en los extraordinarios bodegones de Sánchez Cotán, convertidos en los *loci* donde se efectúa una interrogación sobre el mundo y se escenifica la representación de la angustia ante la falta de explicación que desde la razón humana es posible encontrar en el vasto espacio de la creación divina.

La puesta en crisis del modelo geocéntrico de las órbitas concéntricas que instrumenta Copérnico supone para el Occidente europeo una inflexión hacia el encuentro con la infinitud del espacio. Ha sucedido que el peso que cobra la «octava esfera», o los lugares que se suponen *más allá* de ella, como el *cristallinum,* el *primum mobile,* o, por último, el *empireum habitaculum,* comienza a ser relevante, en cuanto totalidad envolvente, lugar *sin movimiento* él mismo, ajeno al propio cosmos y, en última lectura, «morada» del Dios escondido *(absconditus)* que todo lo gobierna. Lugar indefinido (e infinito) del que nada en rigor puede decirse, al escapar a las leyes que rigen las otras esferas supra y sublunares[82].

Las metáforas para aludir a la importancia creciente, de algún modo sustancial, de este «infinito» nuevo que rompe el cosmos aristo-

---

[81] Sobre este cometa, que abre el milenarismo de fin de siglo, y su repercusión en la época, véase la edición y estudio que de la obra de Francisco Sánchez *Carmen de cometa anni MDLXXVII* hace J. de Churruca en su *La canción del cometa de 1577,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1996. En el inagotable tema del milenarismo de fin de siglo reseño sólo un título que abarca la bibliografía última: J. A. de Freitas Carvalho (ed.), *Os últimos fins na cultura ibérica dos sécs XV a XVIII, op. cit.*

[82] «Morada de Dios» que, bajo la forma de «paraíso», va a intentar ser descrita, pese a todo, con el objeto de mover los ánimos y afirmar las creencias. Véase, por ejemplo, del jesuita Gabriel de Henao su *Empyreologiam seu Philosophia christiana, de Empyreo Coelo,* Lugduni, s. i., 1652.

télico proliferan entonces en esta época, que ha podido ser reconocida como el tiempo en que se produce la «captura del infinito»[83].

Ese «más allá» o lugar extracósmico empieza a cuajar en representaciones y expresiones del imaginario colectivo, en cuanto lugar central dialéctico; verdadero *antimundo* que oponer a todo cuanto el mundo sea y de él se pueda decir. Así este «lugar de lo absoluto» se enfrenta a lo relativo, y se acaba de configurar como un espacio inmóvil y uniforme, cuya presencia y masa crítica determina y gravemente bascula sobre este otro mundo; mundo este próximo o propio, conocido por ser gobernado por el cambio, la transformación y la presencia en él de los fenómenos de lo multiforme.

Finalmente, en la organización teológica del universo, este «más allá» termina cristalizando como la real «casa de Dios»[84] y, en definitiva, al envolver con su oscuridad el centro de luz que el hombre conoce como propio universo suyo, produce lo que se llama la *clausura teológica del mundo*. El mundo entonces se representa como lo finito por esencia, pues, en realidad, se encuentra delimitado por una barrera infranqueable (sobre todo: impermeable a las fuerzas del entendimiento); se muestra, en realidad, como *abrazado* y circundado por una divinidad, que comienza a presentarse a los espíritus selectos en cuanto imbuida de los atributos de la incognoscibilidad, de la impenetrabilidad a lo que es inteligible, presa de la indeterminación generalizada acerca de su «sentido»[85].

---

[83] Aludo naturalmente al libro de título homólogo de Benévolo, Madrid, Celeste Ediciones, 1994.

[84] «Casa de Dios» o «mansión de las tinieblas» inconclusas y, por tanto, muy alejada de esas otras versiones ingenuas, para consumo de masas, que muchos ideólogos distribuyeron cuando quisieron crear una «empireología», al modo de la del jesuita Henao; es decir, situando el lugar de un paraíso venidero dominado por la luz, y digamos que antropomorfizado al gusto del hombre. De este modo, en esta operación populista y demagógica que configuró muchos discursos mitopoéticos del XVII, se establecía el principio de una explosiva y absurda a la postre «geografía de la eternidad», como denominó al fenómeno A. Martínez Tarancón, que estudió muchos de los textos matrices de esta idea en un libro con ese mismo título (Madrid, Tecnos, 1987). Estas visiones simples del ultramundo dan lugar a textos como el de Martínez de Roca, *Estados de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo; de las almas del Purgatorio; de los condenados en el Infierno, y de todo este Universo después de la Resurrección y Juycio Universal*, Alcalá, María Fernández, 1663.

[85] El infinito material genera pues el movimiento intelectual que le corresponde: el sinsentido, la pérdida de todo horizonte de lo humano que se encuentra expresa en muchas de las propuestas «nihilistas» de la mística y ascética hispanas de última hora, en que el rebajamiento de lo humano es tal, que lleva implícita la incapacidad absoluta de entender a Dios como productor de un hacer y destinador de una historia, prefiriendo

Todo ello tiene como efecto inmediato el de favorecer y reforzar las visiones explicativas acerca del horizonte del conocimiento humano como debilísima luz rodeada de tinieblas poderosas. Usufructuando y, en cierto modo, invirtiendo la parábola platoniana de la «cueva», se asegurará entonces, en los discursos del pirronismo y la *scepsis* cristiana barroca[86], que el hombre vive en el medio de una fugaz y transitoria iluminación fantasmal, a la que rodea una *negrura* infinitamente extendida. Esa débil llama, que en ocasiones se interpreta alegóricamente como la «luz de la fe y la virtud», en cuadros como el del Greco *Muchacho encendiendo una candela* [Fig. 17], es el pábilo de una vida, la cual pronto se ha de consumir sin esperanza alguna de poder hacer retroceder el peso de la oscuridad. Así, la manera más eficaz de que al fin una «presencia» incluya la noción de «ausencia» es, como dice Baudrillard, mediante un tipo de operación conceptual para la que «la presencia no se borra ante el vacío, se borra ante un redoblamiento de presencia que borra la oposición de la presencia y de la ausencia»[87].

Momento singular el que se vive, pues, con estas representaciones de un mundo de apariencias clausurado por la «masa crítica» de la oscuridad y del silencio[88]. Unas ciertas obras teoréticas y unas representaciones selectas acogen esta idea en realidad implosiva para el pensamiento populista de la Contrarreforma que, sin embargo, se ve obligado a su admisión, sobre todo para construir con ello el último valladar a lo que sería la definitiva geometrización totalizadora del espacio cosmológico emprendida por la ciencia experimental[89]. Geometrización,

---

entonces articular una imagen de lo que existe como, o en cuanto, real «nada». Sobre algunas de estas cuestiones en el místico que mejor representa esta tradición de pensamiento Miguel de Molinos, véase L. Kolakowski, *Cristianos sin Iglesia. La conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII, op. cit.*, págs. 335-379. Y, en general, C. Ossola, «Elogio dell Nulla», en G. Nocera (ed.), *Il segno barocco, op. cit.*, 109-135.

[86] Para el conocimiento de las peculiaridades del influyente pensamiento escéptico y pirronista en la era barroca, véase el libro de F. W. Lupi, *Scepsi barocche..., op. cit.*

[87] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales,* Barcelona, Anagrama, 1984, pág. 9.

[88] «Mundo Mayor» que abraza y contiene en su indescernibilidad el «Mundo Menor» del hombre, según lo representa en la época el libro de S. Ardevines Isla, *Fábrica universal y admirable de la Composición del Mundo Mayor, en donde se trata de Dios, hasta nada, y del menor, que es el hombre,* Madrid, Diego Flamenco, 1621.

[89] Sobre esta «geometrización», véase E. Grant, «Was Space *Geometrized* in tne Seventeenth Century?», en *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution, op. cit.*, págs. 232-244.

FIGURA 17
Luz entre las sombras. El Greco, *Muchacho encendiendo una candela* (h. 1570-1575), Col. Charles S. Payson, Nueva York.

sometimiento a leyes físicas, incluso de aquello que no se conoce, que constituye en realidad la operación más agresiva, y en cierto modo el definitivo asalto a las fábulas cosmológicas y a la mitopoética teológica, las cuales habían gobernado hasta entonces la construcción de las imágenes del mundo.

En el momento mismo en que la ciencia moderna amenaza con extender su método, sus cálculos y previsiones a la totalidad del univer-

so, desalojando a Dios de sus últimos espacios, el pensamiento teológico de fines del XVI y del XVII elabora una teoría en que hará radicar su última pretensión de verdad. Teoría que podríamos denominar de la «incertitud generalizada». Teoría que construye la teoría de la nada (una «ontología» de la nada) para resolver el problema de la verdadera ubicación de Dios, dentro y fuera de lo por Él creado. Como escribía Arias Montano en su versión del Eclesiastés: «Nada, digo, que el sol pueda ver y permita leer»[90].

En efecto, entonces la teología mística se hace dueña de este concepto de *infinito*, entendido en ciertas tradiciones extremas —el *quietismo*, por ejemplo— como vacuidad. Es desde esa mística extremada, que eventualmente puede también representar un San Juan de la Cruz, el «santo de las nadas», desde la que el vacío, esa misma «nada», y el consiguiente proceso de aniquilación y de derrelicción a que conduce al hombre, se hace el objeto preciso de una actitud que avanza la idea de nihilismo, con la que, *in extremis*, quisiéramos relacionar las escenas de los bodegones[91], al igual que otros géneros de obras plásticas, donde «lo metafísico» se pone en representación [Fig. 18].

La crisis de los alumbrados de fines del siglo XVI, a la que seguirá la irrupción del quietismo molinista, pone en escena definitiva esta valoración suprema del aniquilamiento, el aquietamiento y el vacío del alma, que expresa en ello su sintonía con un todo igualmente vacío y desnudo de representaciones. Valoración que se difunde largamente por el espacio de la escritura ascético-mística, incluso en la más ortodoxa, dentro de la cual conceptos como el de «noche oscura» de San Juan o libros como el *Tratado de la vanidad del mundo* responden precisamente, en una u otra medida, a ese desafío por enfrentar lo indecible, e, incluso, por asentarlo en el seno del dispositivo sicológico, haciendo de su comprensión y vivencia un objeto preferente de las «tecnologías del yo».

Entonces, en órdenes reformadas como puede ser la de los hijos de San Bruno, esta obsesión por el vacío de la *contemplación*, y no tanto ya por la plenitud de una meditación, llega a atacar, en su afán por *des-*

---

[90] Cit. por A. Oyola Fabián, «El *Eclesiastés*, una lección de álgebra, según Arias Montano: introducción a su versión en hexámetros», *El Humanismo extremeño*, *op. cit.*, página 215.

[91] El nihilismo moderno encontraría pues en la cultura de la era barroca su momento inaugural, como han analizado F. W. Lupi, R. Genovese, G. Panella y G. Varnier, *Tra scetticismo e nichilismo. Quatro Studi*, *op. cit.*

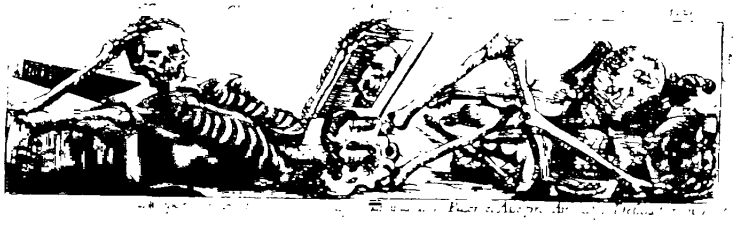


FIGURA 18
Espejos de la verdad. Grabado, siglo XVII, BNM.

construir la apariencia, el uso mismo del lenguaje, precipitando a los sujetos en las técnicas sofisticadas que producen la afasia, el silencio. Justamente ello es lo que pudiera animar, en una vibración estética, los singulares bodegones de Sánchez Cotán, atraído por la fascinación de lo inexpresable, lo inefable y lo misterioso, cuando estaba dentro de la Cartuja, tanto como cuando postulaba a ella.

El *fondo negro* de los cuadros, tan tarde venimos a parar en ello, daría así cauce metafórico a esa «tiniebla, desnudez y vacío», de los que habla San Juan, como condiciones necesarias en que las potencias del alma realizan su único acercamiento posible a la idea de lo que Dios (y su creación) sea o signifique.

En realidad, el movimiento que esta tradición mística trata de cerner es el del logro de un vacío de mundanidad, en el supuesto de que ese vacío operado atrae inmediatamente una suplementación o colmatación del mismo por Dios. Dios que se hace, entonces, literalmente, el «que habita en el vacío», en la nada, en lo indefinido (indistintamente del mundo o del alma). Como escribe Osuna: «Así el corazón vacío de lo mundano atrae a Dios que ocupe y supla su falta»[92].

A menudo se ha escrito de las *vanitas* y «naturalezas muertas», singularmente de las de Sánchez Cotán, que son en realidad sermones, piezas meditativas. Lejos de ello, según esta interpretación que abrimos (para la cual los bodegones o, mejor, «cuadros metafísicos» del cartujo se encuentran en el espíritu de una radicalidad que se inscribe en la historia de la espiritualidad española como alumbradismo y, más tarde,

[92] *Tercer Abecedario,* tratado 6, capítulo 3.

quietismo), en realidad las obras no se ofrecen a ser pasto de una *meditación* que pudiera tener algo de discursiva, sino al espacio de una pura *contemplación* de sentido nihilificador. Y en su espíritu, propiamente, el sentido moral de esa representación lo que logra mostrar de modo maestro es el núcleo central de lo indecible. El vacío cosmológico —el negro de los fondos— es metáfora del vacío mismo y de la inanidad final del espacio anímico, interior. Se trata de una representación «en abismo» *(mise en abîme)* y de una representación *del* abismo. Y se recordará con Argensola que fundar algo sobre el sentido y fin de ese abismo «le corresponde al Padre». El resultado es que es representado como «de pura sombra lleno».

Sánchez Cotán reconcilia, pues, tradiciones diversas, interviniendo de modo simbólico en el problema de la espacialización o creación de un campo visual para lo que es divino e inefable (y, por ende, irrepresentable). Algo que ciertas fuentes escolásticas, como las reflexiones de Suárez en sus *Disputationes metaphysicae,* identifican con el espacio vacío e infinito extracósmico.

El pensamiento teológico se manifiesta unido en esto a los descubrimientos científicos que aseguran la realidad del vacío absoluto[93]. Pero donde, para los «experimentales», ello mismo abre un campo al espíritu finito para la exploración; en el otro lado, en el modo metafísico de encarar las cosas, se hace sensible la infinita distancia, y se revela la imposibilidad de dar cuenta a través de la razón de lo que a ella misma se ha mostrado como nueva evidencia, sobreviniendo una práctica afásica y una nueva depresión degradadora de la esperanza razonable del hombre.

Los «metafísicos» se quedan entonces sin cosmología, pero dueños en todo caso de la temible conciencia de infinito, bien que entendido como indeterminación, tinieblas y, al cabo, negrura.

Mientras para los experimentales cartesianos (apoyados en la tercera meditación metafísica de Descartes) ese infinito no será más que el nombre del desafío que lo todavía no experimentado lanza para que en él se prueben las nuevas leyes de la lógica científica moderna, encargada de hacer retroceder el continente de las sombras, otra cosa bien distinta resulta para la mentalidad religiosa que se expresará dentro de la Contrarreforma barroca hispana.

---

[93] Para esa vinculación aquí predicada que une en un punto a la religión y a la ciencia en el camino del descubrimiento del infinito, véase J.-M. Lardic (ed.), *L'infini entre science et religion au XVIIe siècle,* París, Vrin, 1999.

En efecto, los alegoristas barrocos y pensadores en el espacio hispano, a los que la producción *tout court* de Sánchez Cotán representa, deshacen la concepción optimista del valor y del papel de una razón humana que pueda girar u operar en un mundo sin fundamentos teleológicos. El presentimiento del infinito no sirve en este campo que nos es tan próximo sino para estimular la idea de una contingencia del microcosmos humano y, desde luego, para humillar drásticamente la capacidad hermenéutica del intelecto, combinado con una actitud de temor ante aquello —lo *negro*— que se resiste a la conceptualización, lo que entre los nuestros cobra la fuerza entonces de un auténtico *leit motiv,* de una obsesión[94].

El infinito y su presentimiento relanzan la cuestión de una inconmensurabilidad generalizada: aquella que podemos decir se ve representada por las hortalizas efímeras sobre el fondo oscuro e imperturbable. Y, entonces, el vacío cosmológico sospechado abre la identificación postrera entre el infinito y la *nada,* siendo esta nada el vacío en su condición metafísicamente desoladora.

Nada, vacuum, nihil que viene a ser representado en estos bodegones a través precisamente de sus fondos, sobre cuya intensa expresividad, silencio y opacidad comunicativa tan pocas cosas han sido en verdad dichas [Fig. 19]. Esos «fondos», incluso, sobre los que se han posado interpretaciones manifiestamente erróneas[95]. Tanto como aquella que nos asegura de la representación en el nicho de la escena de lo que sería una humilde fresquera o cantarera conventual. Habríamos abierto una compuerta (de la que por cierto no quedan evidencias «realistas» en el marco), y se nos estaría mostrando el interior de un primitivo refrigerador, donde unas hortalizas y aves estarían siendo conservadas[96].

En esta interpretación se ve de modo modélico de qué forma el forzamiento del tópico de la «imitación del natural» desaloja o desplaza autoritariamente cualquier otra visión teúrgica, alegórica, simbólica, que, en definitiva, debería prevalecer, en nombre de otras considera-

---

[94] Sobre lo que podríamos denominar el «horror al vacío» barroco, y la melancolía y paralización a que precipita a algunas conciencias, pero analizado en el terreno de la cultura francesa, puede verse J.-P. Fanton D'Andon, *L'Horreur du vide,* París, CNRS, 1978.

[95] Como lo son de modo probable las que insisten en la «fuerte sensación de espacio real» a propósito de estos bodegones. Véase W. Jordan, *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán, op. cit.,* 1992, pág. 37.

[96] Una ultimísima reflexión sobre la pintura de Sánchez Cotán sigue siendo deudora de esta «visión realista». Es la de F. Tomás, en *Escrito, pintado (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo),* Madrid, Balsa de la Medusa, 1998.

FIGURA 19
El peso de la oscuridad. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo y repollo,* 1603, San Diego Museum of Art (radiografía).

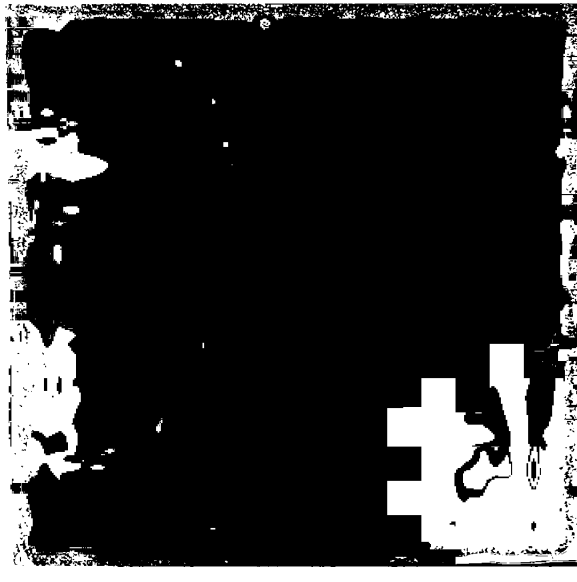


FIGURA 20
La negra infinitud cósmica. Robert Fludd, «The Darkest abyss», *Tractatus secundus De naturae.* Oppenheim, Theodore de Bry, 1618.

ciones contextuales y de otras tradiciones representativas, que están también fuertemente connotadas en la superficie de la tela. Ello por cuanto, además, podemos decir de la pintura, de *esta* pintura, que, como acción, consiste en una limitación que se produce en un medio englobante de límites indeterminados.

Pues, en efecto, ese negro, ese infinito, que es *central* en la semántica de la representación, no es propiamente un fondo, o truco de perspectiva para una pintura sin horizontes, sino que de modo más probable su presencia es evocación directa del lugar de absorción en el que las cosas acaban por desaparecer y por sumirse: *Ut percipio quietem et tenebras per negationem motus et lucis* [«puesto que percibo la quie-

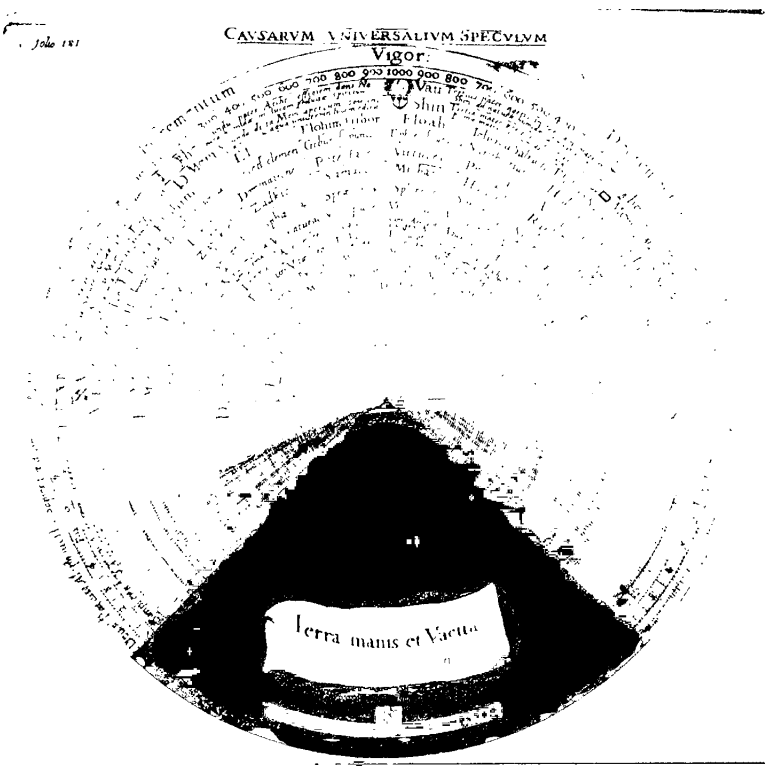


FIGURA 21
La morada inane y vacía. Robert Fludd, *Integrum Morborum Mysterium,* Frankfurt, William Fitzer, 1631.

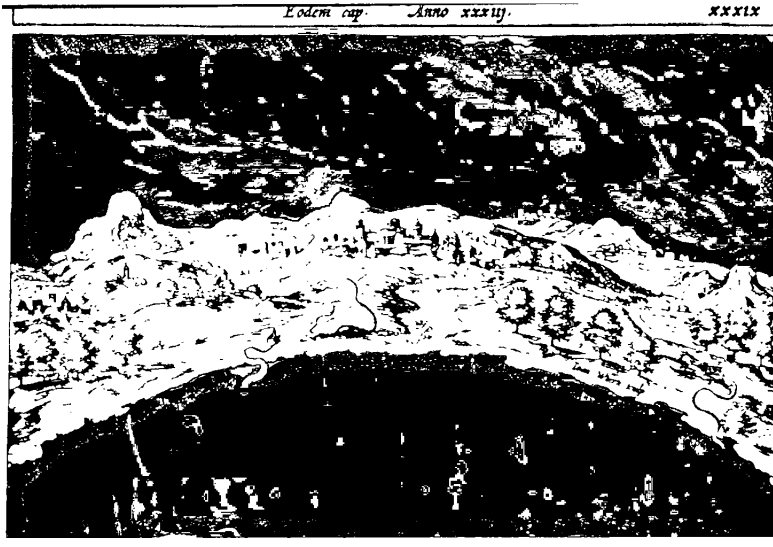


FIGURA 22
El velo de las tinieblas. Jerónimo Nadal, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia,* Antuerpiae, Ioannem Moretum, 1607.

tud y las tinieblas por la negación de luz y movimiento»], dirá San Anselmo.

Negrura originaria fundadora, la cual como tal fue representada en los escenarios plásticos. Por ejemplo por R. Fludd [Fig. 20].

Y es que las cosas marchan en un sentido irreversible empujadas por la flecha del tiempo, sobre la que Gracián hará la observación de que acerca y precipita en la nada (o eternidad inmóvil, sin tiempo) que aguarda al hombre: «Nada tenemos salvo el tiempo, del que goza incluso el que carece de morada.»

Entonces, como querían los cabalistas cristianos, en su rodar las cosas, el mundo mismo, penetran un día en la zona de sombras, en la morada —*inane et vacua*— que es la casa de Dios, el *Aleph,* principio y término oscuro —*negro* final—, que tiene una cierta tradición representativa, de nuevo en las heterodoxias del cristianismo [Fig. 21].

Predominancia del negro total, que alguna muy rara representación desde el ambiente jesuítico se atreverá a abordar [Fig. 22], interpretándola no como representación serena de la morada de Dios, sino

antes bien bajo la forma de un temor profundo del alma ante la inexplicitud y opacidad completa de lo que en él aguarda.

En efecto, se torna inútil toda averiguación última que trate de cuestionar el sentido de esta oscuridad postrera, de aquello que representa, y que se representa, en este caso, ocupando tanta extensión («fondo») en los cuadros del pintor cartujo. Pues es probable que esta *caligine,* que una broma jesuítica convierte en lo contrario de lógica (L.O.G.I.C.A versus C.A.L.I.G.I.N.E), no aporte respuestas, y sólo haga preguntas.

Por ejemplo esta que hacía Sánchez «el escéptico»: «¿Por qué pretendes conocer cosas demasiado profundas, tú, juventud impulsiva? ¿Para qué, tú, vejez temblona? Afirmo que tú, juventud, morirás; y también morirás, tú, anciano.»

Capítulo 3

Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela contrarreformista

> Esos cuadros, situados en el corazón de España, nos presentan una intuición sobre los móviles de esta nación en la época clásica.
>
> M. Barrés

Ciudad e imaginario de la Contrarreforma

1610, 1611, 12, 13, tal vez 1614, los años en los que se sitúa la composición por el Greco de su famosa *Toledo. Plano y vista*[1], no son fechas cualesquiera para la historia de la España altomoderna. Se encuentran demasiado cercanas a esa otra de 1609, como para no compartir con ella un definitivo clima de cambio de época. Se trataba por entonces de la culminación de un proceso histórico que había comenzado mucho antes. Se trata, en efecto, de un programa de *renovatio* de signo cristiano mediante la que las viejas ciudades de la geografía espa-

[1] Puede verse la ficha de catalogación del cuadro en el volumen dedicado a una gran exposición: *El Greco de Toledo,* Madrid, Alianza, 1982, págs. 255-256, y otra relativa a la vista de Toledo en *El Greco. Identidad y transformación,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1999, pág. 398.

ñola, contaminadas por sus raíces hebraicas y en especial islámicas, se proponen finalmente como los lugares conquistados y purificados, donde en adelante opera una sola fe monolítica.

Compleja operación esta de *resemantización* del espacio que, como veremos, obliga a una nueva lectura del pasado nacional, que en el caso de las ciudades más significativas de la Corona —y entre ellas Toledo es principal— supone una búsqueda de los signos de la resistencia a la fe extraña, por un lado, y, por otro, establecer el relato de la más antigua cronología posible en que sea dado reconocer las manifestaciones y señales por las que la divinidad se supone que «elige» un espacio de manifestación teofánica, reclamando la ciudad y el territorio como suyos. Ello en dura competencia con otros reinos, pero también con otras ciudades de la misma Corona, ante la cual es preciso defender fueros, privilegios e *imagen*[2].

Este proceso de reconversión y reconquista espiritual de territorios particularmente difíciles tiene en Toledo, como las tuvo en Granada[3], dificultades especiales que hacen que tomara cerca de un siglo cambiar el signo de la ciudad que había permanecido 372 años bajo dominación árabe[4]. Es entonces, en torno al cambio de siglo, del XVI al XVII, y merced a otros hechos que reseñaremos, cuando Toledo se proclama virtualmente desislamizada y deshebraizada[5].

El proyecto de segregación e intolerancia implícito en eso que conocemos como Contrarreforma en su vertiente española alcanza por esos años su formulación definitiva. A su servicio se ha colocado una

---

[2] Toledo siempre tuvo en este sentido una «vida política» específica. Para analizar de qué modo ésta se desarrollaba en la centuria anterior a la del Greco, véase E. Benito Ruano, *Toledo en el siglo XV. Vida política*, Madrid, CSIC, 1961.

[3] Para el proceso de *renovatio urbis* en Granada, inmediatamente comenzado después de la toma de la capital por los Reyes Católicos, véase J. L. Orozco Pardo, *Christianópolis. Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada, Diputación, 1985.

[4] Estas dificultades específicas de Toledo para «cristianizarse» proceden de la existencia insoslayable de pruebas materiales —de *monumentos*— que atestiguan un, por otra parte esplendoroso, pasado islámico de la ciudad. Lo que obliga a los hagiógrafos e historiadores cristianos a una específica labor desvirtuadora, descalificadora y, en definitiva, a un trabajo de ocultación de lo mudéjar artístico. Véase este argumento tratado por L. Torres Balbás, «Por el Toledo mudéjar: el Toledo aparente y el oculto», *Al Andalus*, 23 (1958), págs. 426 y ss.

[5] Y, sin embargo, esta *desislamización* no coincide en absoluto con la realidad de los testimonios posteriores, entre ellos el del embajador marroquí que, en 1691, en la España de Carlos II, escribía: «La mayor parte de las calles son estrechas. Sus casas de construcción mulsulmana, subsisten aún tal como eran: la misma distribución, las mismas inscripciones árabes esculpidas sobre los techos y las paredes...» (J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, II, pág. 1276).

máquina estatal de decisiones, que es la que ejecuta finalmente la orden factual de expulsión de los moriscos en 1609. Pero a su servicio también, y eso es lo que nos interesa particularmente ahora, trabajan por entonces todos los grandes artistas que, como el Greco, van a proveer el imaginario de esa misma Contrarreforma de un buen número de conceptos autolegitimadores, los cuales ayudarán a configurar activamente un nuevo mapa —*simbólico*— de la geografía española.

El arte, los entornos de letrados y operadores simbólicos, actúan así ofreciendo imágenes que apuntan a ciertos horizontes utópicos; imágenes que presentan síntesis ideales que han superado la conflictividad de lo real, y que son de este modo propuestas como realizaciones de destinos mesiánicos finales, precisamente en el seno de una organización social marcada de modo profundo por los procesos vinculados de la decadencia y el conflicto civil generalizado[6]. La catástrofe del proyecto nacional, a partir de los años 80 y 90 del Quinientos, se ve así compensada en el campo de la elaboración discursiva simbólica —no importa ahora si plástica o propiamente textual— con una incrementación de la tensión idealista y utópica.

La metafísica se abre paso entonces a través de una física desgarrada.

Éste es, así trazado en sus grandes rasgos, el contexto general en que me gustaría situar unas observaciones sobre el famoso cuadro de la vista/plano de Toledo, obra del taller familiar del Greco, y a propósito del cual, creo, nunca ha sido señalada la eficacia propagandística que encarna de modo tan sobresaliente, y, menos aún, su vinculación efectiva —pero digamos que *transliterada,* cambiada de código— a una *literatura corográfica.* Literatura oficialista esta que, por el entonces en que el cuadro se fecha, está procediendo —en Toledo como en el resto de las ubicaciones territoriales de prestigio antiguo y de importancia simbólica— a una verdadera operación de *limpieza genealógica*[7], de-

---

[6] Tal «idealización» depende en buena medida del discurso poético, del tratamiento que en él recibe Toledo como «urbe poética». El tema, en su cronología renacentista, ha sido abordado con su competencia habitual por V. Infantes, «Toledo como urbe poética en pliegos renacentistas», en AA.VV., *Toledo. ¿Ciudad viva? ¿Ciudad muerta?,* Toledo, Diputación, 1993, págs. 513-522, y, para el Barroco, por A. Madroñal Durán, *Baltasar Eliseo de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII,* Madrid, Universidad de Navarra/Vervuert, 1999.

[7] Quizá una prueba fehaciente de esa operación de limpieza genealógica lo constituya el hecho de que sea Toledo y por la mano del mecenas del Greco, Pedro de Salazar Mendoza, la ciudad española donde se publica el libelo xenófobo *Memorial del hecho de los gitanos para informar el ánimo del Rey Nuestro Señor de lo mucho que conviene al servicio de Dios y bien de estos reinos desterrarlos de España,* Toledo, Diego Rodríguez, 1618.

volviendo a la ciudades españolas, al menos en sus planos narrativos y ficticios, un heroico linaje cristiano, que en la mayoría de los casos nunca habían llegado a tener.

El patronazgo quimérico de los santos sobre las ciudades y los reinos de España; el tutelaje que la «ciudad del cielo» ejerce sobre la terrena, así como todo el investimiento y sacralización del espacio dejado por otros cultos, se incrementan fantásticamente después de la ordenación tridentina, siguiendo en ello los procesos exitosos de política evangelizadora colonialista puestos en uso en América[8]. Proceso quirúrgico mediante el que se elimina una memoria, al tiempo que se instaura una dimensión teúrgica totalizante del proceso histórico.

Unidos en la consecución de estas estrategias, una misma identidad operativa mueve a los historiadores (corógrafos) y a los artistas (pintores como el Greco), en cuanto elites asociadas a las estrategias de poder político y corresponsables de la difusión del esquema de valores del absolutismo confesional. Ésta será una evidencia que se hará preciso demostrar. Como también será necesario, en un segundo momento, mostrar el modo en que en este espacio imaginario la mixtura de códigos icónico-lingüísticos sume enteramente la atmósfera del cuadro en un registro *paraemblemático*[9]. Modo este de expresión y comunicación desarrollada, altamente persuasivo, que aparecía en España, ya entonces, hacia 1610 (fecha de la obra de Covarrubias, los *Emblemas morales,* por cierto), como uno de los registros utilizados con preferencia por una organización eclesial que lo había, literalmente, adoptado para su particular configuración de la visión del mundo.

De este modo, propaganda *(fidei,* en este caso) y emblemática, si acaso no son la misma cosa, logran aquí, en este denso espacio simbólico que es la vista/plano de Toledo, la fusión de sus horizontes de re-

---

[8] Estos resortes ideológicos que implican la sustitución de unas religiones por otras han sido puestos crudamente en evidencia en el caso de la evangelización americana por E. Subirats, *El continente vacío..., op. cit.*

[9] J. Brown y R. L. Kagan ya usaron el término «emblemático» para referirse a una pintura del Greco, muy próxima en espíritu a esta que analizamos (la *Toledo en tormenta,* del New York Metropolitan Museum of Arts). Sin embargo, la fecha de su artículo («La vista de Toledo», en *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco,* Madrid, Alianza, 1984, págs. 37-57) no les permitía en realidad mostrar lo que está implicado, según hoy sabemos, en el contexto de un género particular, cual es la emblemática, y que se presenta en realidad como el discurso que efectúa la conceptualización de la visión del mundo en la España de la Contrarreforma. Utilizo pues, ahora en sentido «pleno», y no ya figurado o aproximado, el concepto de «emblemático» o «paraemblemático», cuya multipolar significación y diversidad de escenarios traté de precisar ya en mi libro *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, op. cit.*

FIGURA 23
La ciudad levítica. El Greco, *Toledo. Plano y vista* (h. 1610-1614),
Casa-Museo del Greco, Toledo.

cepción [Fig. 23]. Adelantamos cómo la panorámica (la *vista)* atiende a difundir una idea integrista de ciudad bajo un orden sacro y sacerdotal; algo que se trata de imponer a una realidad entonces todavía lo suficientemente magmática y confusa. El bloque textual, que actúa en el espacio de representación como una *narratio philosophica,* fija los puntos de lectura, y ata y circunscribe la anterior imagen a una sola significación poderosa, impidiendo la *fuga polisémica* o, digamos, también, bloqueando la conversión del cuadro en lo que finalmente parece haber devenido a la consideración de los críticos e historiadores actuales: un puro objeto de arte, sobre el que no cupiera sino extender la hermenéutica y el análisis de formas o, acaso, la complacencia en señalar que en él se produce una servil mímesis; aquella con que el espacio de representación se propone fidelidad con respecto a una «real» Toledo[10].

[10] Podríamos decir que, con el tiempo, ha retrocedido el papel que como «plano» el cuadro ostenta, al tiempo que ha avanzado el interés por lo que de «vista» hay en él. Una metáfora de ello puede ser la degradación efectiva del plano y de la escritura que, realizada en una materia menos «noble» que la del óleo y el pigmento, ha ido paulatinamente borrándose en la tinta, al paso que también la iluminación artificial de que ha sido dotado el famoso emblema toledano ha empalidecido la superficie discursiva y geométrica. A fines del siglo XIX se hizo una transcripción de la cartela que utilizaremos para

El texto, presente en la pintura del maestro —es parte de nuestra tesis—, es lo que impide que el conjunto del espacio icónico-lingüístico derive hacia una recepción puramente estética y complaciente, es decir, *desideologizada.* Detrás de la inscripción del *logos,* podemos suponer, se encuentra siempre la autoridad; el poder eficaz; la capacidad de emitir un discurso hegemónico.

Veremos más adelante cómo ese texto poco legible, aunque técnicamente se llame «leyenda» *(legendum),* es el depositario de un sistema de valores, de un modo clasificatorio y jerarquizante de la realidad, de una *ideología,* finalmente, la cual trata de imponer, reductora y violentamente, sus criterios y modos de hacer el mundo. Operación que en este caso es llevada a cabo sobre un espacio plástico, digamos *intervenido* por las redes de poder, con aspiraciones a una generalizada colonización del territorio. Poderes que han tenido desde siempre en la posibilidad de modelar las representaciones del espacio físico y real lo que ha sido su más eficaz estrategia de dominio simbólico[11].

Antes de insistir en estos vectores abiertos —emblemática, corografía, propaganda, cartografía...—, que confluyen en el espacio de representación privilegiado que es la vista/plano de Toledo, y que fueron en todo caso los instrumentos ideales puestos por entonces (finales del siglo XVI, comienzos del XVII) al servicio de una imperiosa remodelación de la vida urbana española, es precisa la evocación de un vacío, de un silencio sobre el que la propia dimensión conceptual atribuible al cuadro, en todo caso, se funda.

La estrategia representativa adoptada por el Greco, en este caso, se basa en la mecánica secreta (por no directamente evidente) de la deslegitimación y la anulación.

La autoridad de la representación se constituye así, más que en lo que muestra o evidencia, en esa capacidad suya de nihilificación y rechazo hacia los márgenes de lo visible de bloques enteros de realidad, que de este modo no entran en el diseño conceptual, en la «idea» de la representación, y, por lo tanto, no alcanzan «expresión». El acto creativo en el Antiguo Régimen a menudo no se expresa en *lo* que expresa,

---

nuestros argumentos más tarde. Da cuenta de ello J. Porres Martín, en *Plano de Toledo,* Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1967.

[11] Se trata en suma del concepto de «ciudad letrada», es decir, de ciudad cuya imagen y representación está en las manos de una elite letrada, como para el caso americano ha visto A. Rama, *La ciudad letrada,* Hannover, Eds. del Norte, 1984.

sino en lo que cuidadosamente oculta o enmascara[12]. Frecuentemente, aquello que se silencia es la masa crítica de una historia, en el caso peninsular, explosiva, sumamente violenta, trenzada de exclusiones y conflictos soterrados.

Por esos mismos años en que se ejecuta la vista/plano, Cervantes coloca a su personaje Don Quijote deambulando por tierras muy cercanas a Toledo, en realidad más cercanas en lo «espiritual», y en la dependencia jurídico-eclesiástica que supone el territorio de un arzobispado como Toledo, con jurisdicción en La Mancha, que en lo estrictamente geográfico. Se recordará, entonces, en la novela maestra, el episodio crítico-político del encuentro del caballero y Sancho con el morisco recién expulsado, Ricote[13].

Señalemos en este Ricote el sustrato étnico-religioso que se muestra ausente, pero sigue siendo el secreto todo de la operación idealizante que realiza el Greco en su cuadro. Pues, efectivamente, toda la carga semántica del cuadro de Toledo está en función de una nueva representación del espacio vacío dejado por la huella islámica[14].

La final expulsión de la casta maldita en la realidad permite esa triunfal síntesis ideal en el espacio propiamente imaginario. La *civitas christiana* se abre finalmente paso y llega a su eclosión afirmativa, en cuanto espacio depurado, exorcizado de la alteridad temida. Y eso, de nuevo, no se produjo —en lo que fueron sus capítulos finales—

---

[12] Estética barroca de la *disimulación*, más que, como a menudo se cree, de la *simulación*, la cual gobierna las estrategias discursivas del momento. Sobre el concepto, véase el prólogo general a la obra de Torquato Acceto *Della dissimulazione onesta*, Turín, Einaudi, 1997. Y, también, el libro de R. Villari *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma, Laterza, 1993, y, ahora, también mi propio artículo «Las figuras de la disimulación barroca», *FGL* (Madrid), 29-30 (2001), págs. 53-69.

[13] «Bien sabes, ¡oh Sancho Panza!, vecino y amigo mío, cómo el pregón y bando que su magestad mandó publicar contra los de mi nación, puso terror y espanto en todos nosotros; a lo menos en mí lo puso de tal suerte que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía el rigor de la pena ejecutado en mi persona y en la de mis hijos» *(El Quijote*, II, 54).

[14] Pero anotemos junto a esto un dato que ha podido pasar por anecdótico, pero que nos parece relevante en la economía general de la representación que estudiamos. Afecta a la otra genealogía «olvidada» de Toledo, al hebraísmo, omnipresente en esa demarcación, y que es, probablemente, el punto focal silenciado, inexplícito, desde el cual se organizaría la vista/plano de Toledo. Pues, en efecto, la perspectiva de tal «vista» estaría tomada desde los Altos del Cerro de la Horca, cementerio hebreo en los tiempos del Greco, ya por entonces abandonado y saqueado, y cuyas laudas sepulcrales *(abné Sikaron*, literalmente: 'piedras de recuerdo') estaban siendo utilizadas por el pueblo toledano para los más bajos y profanos menesteres.

sino en las mismas fechas en las que el Greco producía este emblema cultural, al modo de una final síntesis triunfal de sentido integrista[15].

Así, el Toledo de hacia 1610, deturpado por las sucesivas purgas y *pogroms* de judaizantes, conversos y, sobre todo, moriscos, cuyo destino se fija definitivamente en el acto final de 1609[16], se presta a ser tratado como el alucinado espacio de una teofanía que, digamos, literalmente «desciende» sobre la ciudad, sólo cuando ésta aparece ya enteramente unificada bajo la creencia «verdadera»[17]. Se trata del símbolo de la culminación de un proceso de cristianización, finalmente coronado en el cuadro mediante ese aparatoso acto de investimiento de la señal divina, que una hiperdimensionada aparición de la Virgen, en la forma de una «historia del aire»[18] que transcurriera en el cielo toledano, expresa elocuentemente.

La final partida de los «Ricote», su desaparición física en el espacio a tratar, permite al artista al servicio de un programa ideológico presentar ese mismo espacio vacío, deturpado, como el campo ideal para la emergencia de los valores que se desea investir. Esta apari-

---

[15] Imaginario de rechazo de la alteridad temida; figuraciones fantasiosas y sueños «goticistas», que borran de la faz de la tierra a las minorías no asimilables, como lo que se contiene en aquel proyecto arbitrista que presenta en 1589 a Felipe II un Antonio de Córdoba, proponiendo una «exportación» de los moriscos toledanos a Sayago (tierra «flaca y lexos del mar»), seguida de una paralela importación de sayagueses lígrimos que los sustituirían en la ciudad, ocupando todas sus funciones y oficios (cito por F. Márquez Villanueva, *El problema morisco desde otras laderas*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1998, pág. 79).

[16] Acto final para los «ricotes» toledanos que se hizo sentir en la ciudad, si cabe más que en otros lugares, por cuanto en ella, en los últimos años del reinado de Felipe II, ya en la década de 1580, se había producido un realojamiento de los moriscos provenientes de las zonas conflictivas de Andalucía, como resultado de la guerra de desplazamiento y exterminio llevada a cabo en Granada (cfr. R. L. Kagan, «La Toledo del Greco», en *El Greco de..., op. cit.*, pág. 38). El tema de la acogida que dispensaron las ciudades castellanas a los moriscos expulsados tras la guerra de Granada ha sido tratado por A. Domínguez Ortiz, «Los moriscos granadinos antes de su definitiva expulsión», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 12/13 (1963-1964), págs. 113-128. La figura de Ricote no está tomada aquí de un modo simplemente generalizador; al contrario, el episodio de *El Quijote* es de gran trascendencia ideológica, y tiene mucho que ver con el sentido que alcanza en la Península, a la altura de esos años, la «razón de Estado», según ha visto F. Márquez Villanueva, «El morisco Ricote o la hispana razón de Estado», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 229-335.

[17] Ello adquiere el valor de ser una metáfora muy precisa del modo en que la representación, en este caso plástica, oculta y suprime bloques enteros de lo histórico y real, o, mejor, logra resemantizarlo a efectos de una superior síntesis de autoridad.

[18] Para emplear la expresión que a estos efectos ha rescatado V. I. Stoichita en su estudio *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, *op. cit.*.

ción de lo divino en el dominio donde hasta ese momento se ha manifestado una exacerbada tensión de los intereses y de las estrategias de la política integrista nacional, ratifica aquí, más: «bendice», sanciona el conjunto inexplícito de las decisiones de poder establecidas. Opera, pues, unificando, suturando las rupturas, desplazando el conflicto e induciendo retóricamente un sentido extremadamente positivo de todo el acontecer de lo social, por cuanto, no lo olvidemos, es la propia señal divina la que, a la postre, autoriza y legitima lo real ocurrido. Inscribiendo el destino de la ciudad, en cuanto «ciudad consagrada».

Con ello se logra sancionar un proceso histórico, asentando lo que es la flecha cronológica o sentido mesiánico del devenir de una humanidad en la perspectiva de su evangelización total (o totalitaria). Algo que fijaría, con referencias estéticas, un discurso como el de Fray Luis José de Sigüenza:

> Luego, en poniendo los pies en los umbrales de la puerta principal, se comienza a descubrir una majestad grande y desusada en los edificios de España, que había tantos siglos que estaba sepultada en la barbarie o grosería de los godos y árabes, que, enseñoreándose de ella por nuestros pecados, apenas nos dejaron luz de cosa buena ni de primor ni en letras ni en artes[19].

Así se modela entre los nuestros, según un modo autoritario, ese discurso de representación al que llamamos historia y, en específico, historia puntual de un lugar: es decir, *corografía*[20]. Especialmente si ésta, como es el caso, es transliterada a la elocuente pero muda retórica de las imágenes.

Pintura corográfica

Es en este punto donde se abre una perspectiva que, según creo, rompe con la hipótesis del aislamiento genialoide y la obediencia exclusiva al propio fuero interno, que desde siempre se viene predican-

[19] Cit. por L. E. Rodríguez San Pedro y J. L. Sánchez Lora, *Los siglos XVI-XVII*, Madrid, Síntesis, 2000, pág. 81.

[20] Podríamos decir en este caso: así se *pinta* la historia, parodiando el estudio de P. Veyne *Cómo se escribe la historia*, Madrid, Alianza, 1984.

do de un artista, cual el Greco, que hubiera terminado anunciando como un profeta solitario la más rabiosa modernidad formal[21].

La vista/plano de Toledo no es desde luego el producto de una súbita visión, en el sentido místico o estético-sublime de habitual predicación en el caso del Greco, el artista de «lo inefable» para muchos[22]. Y ni siquiera lo es de un encargo modelizado en la mente de un comitente que, como Salazar, el amigo-mecenas del Greco, fuera a la vez regidor y prohombre de esta ciudad española en el amanecer del Seiscientos. Al contrario, los referentes más precisos para el cuadro deben ser buscados, no como a menudo hacen los historiadores del arte, en precedentes formales que hubieran avanzado ya en el camino de una novedosa representación de tal objeto, antes bien, la vista/plano de Toledo, en realidad, lo que sugiere es un interesante caso de conexión de códigos diversos, aquí, manifiestamente, los discursivos y los plásticos, actuando al unísono para acreditar una imagen virtualmente cerrada, cumplida, de la que era a estos efectos *protociudad* entre todas las ciudades peninsulares.

Eso fue la corografía siempre, desde sus orígenes, una *laudatio* de un lugar concreto, organizada desde un registro descriptivo al que se le superponía una estructura narrativa de carácter genealógico. Y más, se trataba siempre, desde el planteamiento primero que alcanza este género, de una suerte de «pintura» morosa realizada con la palabra; imagen, pintura que revelara, potenciándolas, las cualidades de una geografía precisa. Ello según el propio Pedro Apiano, el gran corógrafo de Carlos V: «El fin de la corografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintasse una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre»[23].

---

[21] Este modo de acomodarse las cosas en el plano de representación que conocemos como la «vista/plano» no tiene tampoco, por supuesto, nada que ver, según se verá, con una atribución de misticismo y arrebatos extáticos a un pintor hiperpiadoso. Se trata, si no me equivoco, de política eclesial, de aparatos de producción simbólica puestos al servicio de lo institucionalizado como esfera de dominio. Se trata de poder y de poderes. Se trata, en definitiva, de «discurso de poder», que penetra en la «lógica interna de la representación».

[22] De una «visión del pensamiento», en el sentido de la acreditada fórmula que sirve para definir la «idea» del Greco. Véase J. Brown *et al.*, *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco, op. cit.* Para el estudio del Greco como pintor místico, es interesante el análisis de D. Davis, *El Greco: Mistery and Illumination,* Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1979.

[23] Cit. por R. L. Kagan, «La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación», en I. Arellano (ed.), *Studia Aurea,* Pamplona, Griso, 1996, pág. 80.

Y, sin embargo, hay que decir, pese a esta pretensión de asepsia y fidelidad descriptiva, que la corografía fue, desde el comienzo, en la España de la «edad conflictiva» (A. Castro), un instrumento político y propagandístico de singular naturaleza.

Se trata, en definitiva, del instrumento discursivo de que las ciudades se sirven para construir una imagen prestigiosa de sí mismas, interpretando, conforme a un esquema de intereses apenas velado, y desde luego potenciado por la retórica de la etopeya, el devenir de tales comunidades. Se trata, bien puede decirse así, de un «arma de propaganda»[24].

Pasado un primer momento quinientista, en el que las crónicas y descripciones se realizan por los cronistas reales, en aras de una necesaria recopilación de informaciones de carácter verista, a los propósitos de una gestión política, jurídica y militar del territorio, como podemos ver ejemplarmente manifiesto en el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España,* de Pedro de Medina, en sus ediciones de 1548 y 1595, y con un antecedente pictórico asimismo objetivista en las tomas de ciudades del pintor flamenco Anton van der Wyngaerde[25], la corografía cambia radicalmente de signo. Lo hace en el quicio mismo de la transición al XVII, y forzada, desde al menos 1580, por los síntomas de una brusca decadencia y degradación de la vida de las clases urbanas, y, ante lo que fue el despoblamiento y desestructuración económica de una gran mayoría de las ciudades peninsulares, se convierte en otra cosa; esto es: un instrumento político de persuasión y propaganda[26].

Género barroco por excelencia, el territorio más propio de esta corografía descriptiva es, en realidad, el de la ficción. Enfocada desde una perspectiva «alucinada» (diríamos *mitopoética)* de la historia, la corografía se va a ocupar sobre todo de trazar una genealogía fabulosa y quimérica del hecho urbano, de lo que constituye un dato característico la gigantesca manipulación efectuada en los registros de su etimología y en su toponimia. Perversión singular de una «ciencia del lenguaje», atenta sobre todo a disfrazar o a hacer sobrepasar en antigüedad la

---

[24] G. Labrot ha estudiado el caso de la imagen de Roma en *L'Image de Rome. Un arme pour la Contre-Réforme (1534-1677),* París, Seyssel, 1987.

[25] Véase sobre este encargo personal de Felipe II el estudio de R. L. Kagan, *Las ciudades en el Siglo de Oro,* Madrid, Nerea, 1987, y, antes, E. Haverkamp-Begemann, «The Spanish Views of Anton van der Wyngaerde», *Master Drawings,* 7 (1969), págs. 375-399.

[26] Parodiando a A. Domínguez Ortiz, diremos de la corografía que es un género discursivo que se revela más útil en el «ocaso» que en el «orto» de las ciudades españolas del Siglo de Oro. La alusión es al libro *Orto y ocaso de Sevilla,* Sevilla, Universidad, 1981.

denominación que en lengua árabe ha tenido cada partícula del territorio peninsular.

Sobrepujando así los cánones clásicos del encomio o *laudatio urbis* trazados por Alberti y, antes, por San Agustín y Aristóteles, las crónicas de las grandezas y antigüedades de ciudades y villas españolas no son vehículo de nada a lo que razonablemente podamos denominar «historia» y realidad. Sino que, sobre la base cierta de una materialidad urbana, el discurso bloquea en ellas la historia conflictiva y da cauce a una interpretación simbólica (o metáfora continuada), en la que se articula la expresión manipulada de unos intereses concretos[27].

Lentamente se puede decir que la corografía se fue apartando de un campo de lo civil y de puro interés descriptivo de tipo sociopolítico (al servicio de unos intereses de Estado), para convertirse en el instrumento ideal de una particular política eclesiástica, la cual se daba como objetivo el control espiritual y material de las ciudades, y eso por encima de cualquier otro interés en territorios, fuentes de recursos, de extracción de riquezas o, simplemente, cuestionamiento y representación de esos espacios de interrelación y comunicación que son esenciales para la gestión estratégica —y ya no sólo táctica— del *espacio de poder*[28].

Teatro de grandezas eclesiásticas

Así que, en el diseño de expansión territorial establecido en las directrices tridentinas, se trata de crear «ciudades fuertes», «ciudadelas de la Contrarreforma», una suerte de «geografía sagrada» del territorio hispano, desde cuyos hitos se irradie un modelo generalizado de presencia en el mundo. Sacralización de unos cuantos territorios urbanos seleccionados por su trascendencia en el plano de lo imaginario, la cual se plasma en el propio cuadro del Greco, a través de sutiles connotaciones, que revelan cierta identidad de Toledo con un «Monte-

[27] En el ámbito puramente civil, ello determina que las representaciones geográficas se invistan de valores simbólicos, como ha visto muy bien J. M. Sanz Hermida, «Las representaciones geográficas como elementos de prestigio y representación de la Monarquía de España y las descripciones de ciudades de Enrique Cock», en E. Martínez Ruiz (ed.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Madrid, Actas, 2000, págs. 289-305.

[28] Ello puede verse en el caso de Toledo excepcionalmente reflejado en la distancia de tratamiento que se produce entre la obra corográfica de Pedro de Alcocer, publicada en 1554, la *Historia o descripción de la Imperial Toledo*, al servicio de una imagen de *civitas* regia, y la de corógrafos más tardíos, obsesionados por priorizar la referencia eclesiástica.

sacro»[29], trazando en la orografía de la ciudad una insinuación de itinerario penitencial y sacro, luego reforzado por el plano.

Pero, también, el énfasis en la perimetración del espacio, al modo conventual de las «cercas de exclusión papal», de las que aparecen pronto dotados los conventos y monasterios de la reforma de Trento, termina acercando la vista/plano de Toledo a otro cuadro del propio Greco, éste menos conocido, donde se trata de mostrar una colonización ideal del territorio, siguiendo esta vez las estrictas pautas cenobíticas[30]. Se trata de la llamada *Alegoría de la Orden de los Camaldules* [Fig. 24].

La inexistencia en este último caso de un referente topográfico real apenas disimula el estrecho parentesco retórico de ambos cuadros: la presencia *alucinada* de lo numinoso y sagrado, que en su diafanidad rompe con las leyes de la perspectiva y la proporción, manifestándose en los gigantescos santos; así como el dispositivo textual, a modo de índice de lugares, todo ello refiere un proceso fuerte de alegorización que muestra en ambos casos lo que es el resultado de la organización y concepción de una suerte de «física sagrada»[31], o de la coagulación de un impulso metafísico, o huella de implantación teúrgica en la topografía, que es lo que se desea prioritariamente comunicar[32].

Asistimos en el cuadro del Greco que es ahora nuestro objeto a lo que es una *colonización* de la ciudad real, determinada en mil variantes que han sido aquí reducidas en aras de alcanzar una eficaz representación de síntesis[33]. Colonización, antes bien, del imaginario receptor, que se produce en connivencia con un dato de la realidad material del

---

[29] Y, a través de ello, se remite a toda una tradición de representación moralizada de los lugares que se habían difundido, por ejemplo, a través de la conocida como «Tabla de Cebes». Véase P. Pedraza, «La Tabla de Cebes: un juguete filosófico», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 14 (1983), págs. 93-113. Y, también, S. López Poza, «La Tabla de Cebes y los *Sueños* de Quevedo», *Edad de Oro,* 13 (1994), págs. 85-101.

[30] Sobre la utopía de un repoblamiento eremítico de la geografía española, véase mi «Jardín de Yavhé», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, op. cit.*

[31] En la expresión feliz utilizada por H. Capel en su *Física sagrada,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

[32] Todo ello se puede poner en conexión con las reflexiones de un San Juan de la Cruz, en relación a los «lugares santos», a los *espacios de trascendencia* que se abren en un mundo dominado por la materialidad (cfr. *Subida al Monte Carmelo,* III, 42).

[33] Sobre estas imágenes de síntesis de Toledo, trazadas por el Greco en diversos contextos, véase L. Puppi, «La cittá del Greco», *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte,* II, Granada, Universidad, 1977, págs. 393-405.

FIGURA 24
El ordenamiento sagrado del territorio. El Greco, *Alegoría de la Orden de los Camaldules,* 1597, Colegio del Patriarca, Valencia.

momento: el traslado masivo a la ciudad de Toledo de órdenes religiosas, y ello en la época misma en que la urbe inicia su proceso de decadencia económica y demográfica[34].

1610-1614 es, así, no sólo el momento en que debe ser desplazado del espacio de representación cualesquier residuo o sospecha de signo interracial o de alteridad religiosa, sino que son las fechas que representan, sobre todo para Toledo, el momento delicado en que debe pasar a ser de ciudad todavía con aspiraciones imperiales a claro modelo de ciudad eclesiástica, *levítica*, a «ciudad mística», incluso, según se ha dicho[35], aunque nosotros debamos ahora depurar este término de sus connotaciones idealistas.

La ciudad que sólo pudo ser por breve tiempo *Cesarópolis* se reformula y resemantiza en breves años para prestarse a ser, ya para el resto de su historia, el prototipo hispano de *Christianopolis*[36], ello en una especial deriva o especialización, que, a falta de otra precisión mejor, denominaremos como tendente a un modelo de «ciudad penitencial». Ciudad sacramental, por tanto, muy alejada de cualquier otro tipo de utopía racionalista y, antes al contrario, modulada sobre un eficaz control por parte del «gobierno y policía del estado eclesiástico», que haga del territorio mismo una suerte de estado ejemplarizante[37] [Fig. 25].

---

[34] M. Weisser («The Decline of Castile revisited: The case of Toledo», *Journal of European Economic History*, 2 [1973], págs. 614-640) ha hecho una serie de precisiones sobre esa supuesta decadencia económica.

[35] F. Marías, «Reforma urbana y arquitectura municipal en el Toledo del siglo XVII», en AA.VV., *Toledo..., op. cit.*, págs. 285-300. Contamos con algún estudio de lo que supusieron estos cambios de signo en las ciudades españolas durante el Siglo de Oro. Para el caso de lo que implica la implantación de una universidad y su significado en el orden simbólico, véase C. Gómez López, «La *renovatio urbis;* poder, ciudad y universidad en el siglo XVI», *Espacio, Tiempo y Forma*, 9 (1996), págs. 53-76, y, también, el reciente estudio de F. Pereda, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. Me he acercado al caso planteado por Salamanca y la resemantización contrarreformista que experimenta, y que se vio realizada a través de mecanismos festivos y rituales, en mi libro *Atenas castellana. Cultura simbólica y fiestas en la Salamanca de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989.

[36] Sin que queramos decir con esta expresión que la construcción simbólica de Toledo obedece a un planteamiento de seguimiento de las directrices utópicas emanadas de la más famosa de las utopías urbanísticas cristianas, la *Christianopolis* de Andreae, con edición española en Madrid, Akal, 1996. Sobre los planteamientos de «ciudad ideal», que nada tienen que ver con el lienzo que analizamos, véase H. Roseanau, *La ciudad ideal*, Madrid, Alianza, 1983.

[37] La reconstrucción del mapa eclesiástico toledano se debe al inquisidor Quiroga, que modela la ciudad de Toledo mediante una aplicación rigurosa de los decretos de

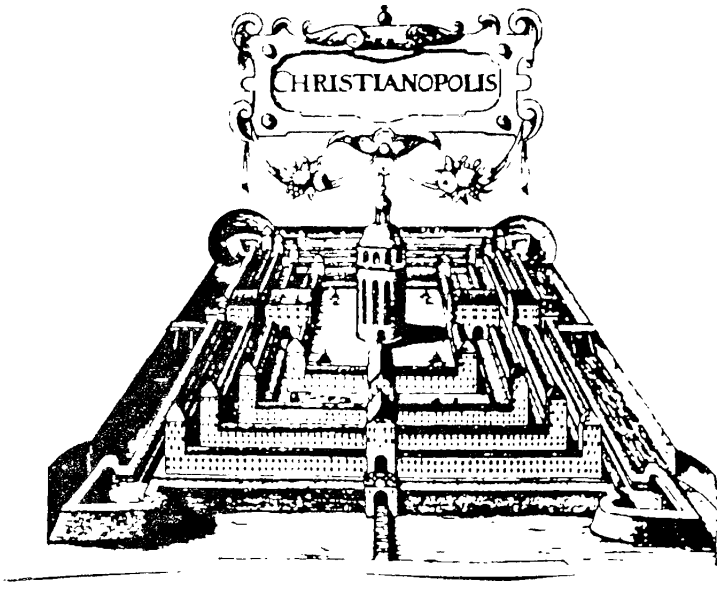


FIGURA 25
Christianopolis. Johan Valentin Andreae, *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio,* Argentoreti, Lazari Zetzneri, 1618.

La compleja estrategia simbólica que lleva a Toledo de una visión a otra, y de una configuración imaginaria a lo que implica casi su opuesto, tiene en la vista/plano de Toledo su más perfecta síntesis ideal. Pues si consideramos el ámbito sutil, por sicologista, de la representación de una vernácula «tristeza toledana» (a la que Cervantes prestara la feliz definición de «peñascosa pesadumbre») que en la tela se cumple, veremos que ello no es sólo una contribución conceptual del Barroco hispano, en cuanto «estilo esencialmente trágico», sino que, en realidad, estos efectos acumulados sobre la urbe expresan, fundamentalmente, el ideal ascético contemplativo. Ensoñaciones misticoides, que las órdenes religiosas de todo signo que enseguida poblaron el caserío toledano, progresivamente deshabitado de vida civil, quisieron

Trento. En 1582, el concilio provincial puso definitivamente en marcha las reformas, y selló el destino de la ciudad. Para información precisa sobre este concilio: BNM, ms. 13019, y AGS, estado leg. 62.

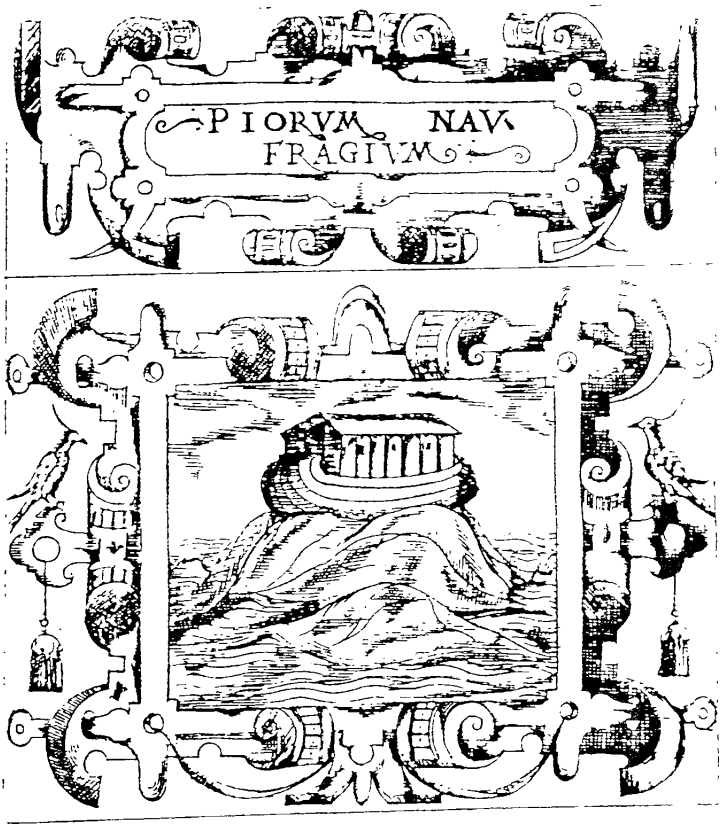


FIGURA 26
El arca de los justos. Juan de Borja, «Piorum naufragium», en *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1580.

imprimir a lo que sintieron como lo que habría de ser a partir de entonces su más propia *geografía espiritual.*

Así que esa concentración y enclaustramiento que se destacan en el cuadro, mostrándose con sequedad orgullosa, son la expresión cumplida de la ciudad eminentemente penitencial que Toledo se proponía ser, al modo de una suerte de «arca de los justos», anclada sobre los

montes[38] [Fig. 26]. Pero esa misma propuesta ascética y singular suponía entonces también el ir rebajando o anulando otras connotaciones posibles, que en otros lugares habrían de venir por el camino de una afirmación del cristianismo triunfante espectacular, y que aquí, por el contrario, prefieren manifestarse como lucha, como *agon,* como ascesis.

La vista/plano de Toledo inaugura, en todo caso, una concepción «dramática» del territorio, en cuanto campo de negación de los valores del mundo y espacio clausurado, que sólo halla su salida en un vértigo ascensionista. Más que la pintura de ruinas, prácticamente desconocida entre nuestros pintores[39], la visión dramática del territorio, extendido en este caso a una ciudad entera, muestra esa capacidad de reducir a *vanitas* y lamento por lo efímero mundano grandes fragmentos de vida (y, en este caso, de territorio). Lo que es, desde luego, algo más que las habituales operaciones nihilificadoras llevadas a cabo sobre los frutos y objetos habituales en los *still life* españoles[40].

En una perspectiva anamórfica, a la que no es ajena la extraña nube que rodea el Hospital Tavera[41], la ciudad de Toledo asume los contornos de un *esqueleto.* No es en propiedad esto mismo algo nuevo o carente de correlaciones, pues por esos mismos años, las ediciones de la *Subida al Monte Carmelo* de Juan de la Cruz contenían enmascarada

---

[38] Puede resultar extraño ese concepto de «ciudad penitencial», pero es algo muy querido al ordenamiento contrarreformista y, en todo caso, el Greco se especializó en la expresión de este afecto que domina la gestualidad de muchos de los santos a los que representa, incluyendo a los que propiamente no destacaron en esta virtud precisamente, como el propio San Francisco.

[39] Sin embargo, en ese mismo tiempo, la ruina de la ciudad o la ciudad en ruinas era un *topos* frecuente en la poesía española áurea. Véase sobre ello J. M. Ferri Coll, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro,* Alicante, Universidad, 1995.

[40] Resulta desde luego tentadora la posibilidad abierta por E. Orozco *(El pintor fray Juan Sánchez Cotán, op. cit.,* pág. 286) de que nuestro máximo bodegonista, el pintor cartujo Sánchez Cotán, y el Greco se conocieran en la ciudad de Toledo, y que los dos, cada uno en su género, trabajaran dentro de un mismo *campo ideológico.*

[41] Y que, por cierto, colocada en el centro del cuadro, nos recuerda naturalmente la representación anamórfica en el cuadro de Holbein *Los embajadores.* Para una interpretación semiológica de dicha pintura que, en algunos aspectos, coincide con lo que aquí proponemos para el cuadro del Greco, véase O. Calabrese, «Intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein», en *Cómo se lee una obra de arte, op. cit.,* págs. 29-57. Sobre los juegos anamórficos a que se entrega el manierismo y sus implicaciones en el campo de la retórica, véase el capítulo «Anagrama/anamorfosis», de mi libro *Emblemas...., op. cit.,* págs. 353-361.

esa misma perspectiva anamórfica en *vanitas,* que revelaba la presencia obsesiva del cráneo[42].

Lectura anamórfica de la ciudad ofrecida por el Greco, que fue presentida por Gómez de la Serna, cuando escribió refiriéndose al cuadro: «El joven, quizá su hijo, que despliega el plano da como examen radioscópico de la ciudad la contemplación de sus huesos»[43].

De este modo, la ciudad signaba así su destino triste, su «misterio» (Barrés), mórbido y funéreo[44], y, para decirlo con el vocabulario de las prácticas religiosas que impuso la Contrarreforma, intensamente *ascético.* La mineralización evidente de la ciudad se constituía en una alegoría más de los padecimientos de quien desprecia al mundo. Pero en tal «vista», como vemos tan intervenida y mediada en lo ideológico, se daba algo más que destaca como gesto conceptual significativo; y ello es la explícita negativa del Greco a cualquier tipo de «vista complacida» del objeto que muestra. Algo por cierto que había sometido a una mayor intensificación en el gesto patético de su otra vista parcial de Toledo, sobre el que han corrido ríos de tinta [Fig. 27]. Incapaz de un verdadero gesto profano, el Greco, en efecto, *sacraliza* cuanto toca[45].

Se niegan así las concepciones estéticas clasicistas que construyen una visión del paisaje como *scape* (del francés *échappée).* Es decir, en cuanto «desahogo» o recreación visual en lo que es la construcción del objeto paisajístico y descriptivo al servicio del ojo placentero. Descripción de la amenidad y maravilla del mundo, que había cristalizado ya en géneros concretos, como el *seascape, landscape,* y, para el caso que nos ocupa, en el *cityscape.* El Greco niega en su tela mixta cualquier estética feliz y sensualista, y ello para volcarse en la plasma-

---

[42] Sobre la omnipresencia de los juegos anamórficos con la calavera y las imágenes correspondientes, empezando por esta misma de estirpe sanjuanesca, véase el capítulo «Sedes del alma. La figuración del espacio interior en el arte y la literatura», esta vez de mi libro *La península metafísica..., op. cit.,* págs. 201-233.

[43] *El Greco,* Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

[44] Es a estos efectos muy sintomático que Alejo Venegas la eleve a la categoría de protociudad ejemplarista y santa, y ello en su nuclear, a estos efectos, *Agonía del tránsito de la Muerte.*

[45] Somos de todos modos muy libres de suponer que lo hace como gesto de pleitesía a sus mecenas y mentores eclesiásticos. Por ejemplo, hacia ese cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, quien establece en sus constituciones sinodales un control rigurosísimo sobre la producción artística... Véanse las *Constituciones sinodales del arzobispado de Toledo,* Toledo, s. i., 1601.

FIGURA 27
Visión dramática de Toledo.
El Greco, *Toledo en tormenta*, New York Metropolitan Museum of Arts.

ción de efectos trágicos, que desde ese entonces abrumarán con su peso toda evocación de la ciudad de Toledo que se precie de pretender conectar con su espíritu, con su «misterio» (Maurice Barrés, de nuevo).

Ese destino «sellado» de Toledo, que configura también su leyenda, es retomado inmediatamente por los textos alegóricos que trabajan imágenes fuertes y precisas de los campos que quieren referir. De este modo, cuando el editor Daniel Meisner publica en Nuremberg, en 1638, en el contexto de las guerras de religión, un libro de emblemas con las ciudades más significativas del Occidente europeo, la ciudad de Toledo es representada en este hábito penitencial que hemos referido: una calavera y una mujer delante del espejo, con la leyenda: *tota vita sapientis est meditatio mortis*[46].

En efecto, Toledo, representada en tensión con el espacio del cielo que alcanza tanto protagonismo como el propio elemento de la tierra, tenía razones suficientes para concentrarse en la reflexión sobre el acabamiento final de las cosas mundanas, y lo que es su lenta transfiguración en un orden que se sitúa más allá de lo histórico y de lo natural.

Pero esta operación, simbólica por excelencia, reclama una sublimación brutal de los niveles de realidad. Mostrándose como algo consustancial al pensamiento de la Contrarreforma, esta «abstractalización espiritualista» de las realidades materiales conecta con las grandes visiones simbólicas del destino del país, como la que vemos ejemplarmente codificada en las palabras de Fray Juan del Sacramento, traídas a colación en más de una ocasión a este libro: «[Es] la nación española la más a propósito de las europeas para el retiro, la soledad y clausura, por ser la más occidental y, como tal, la más grave, reputada y seria»[47].

Las *metaphisicationes hispaniae*, el gusto por trascenderlo todo hacia un orden alegórico y teúrgico, típico del pensamiento contrarreformista, tuvieron en esta empresa de articulación de las ciudades simbólicas una referencia vasta y desproporcionada, que no ha alcanzado su justo nivel de análisis en nuestros tiempos.

La ciudad singular de Toledo cobró así, sobre todo a fines del XVI, una dimensión nueva. Se convertía, merced a su proyección simbólica, en el centro aislado de una estrategia calculada para hacer de ella el núcleo de irradiación evangelizadora y ejemplarista —un «Toledo devoto»[48]—, y ello frente a determinadas concepciones políti-

---

[46] Da noticia de este registro emblemático hasta la fecha desconocido G. Siebenmann, «Visión de España en un viaje emblemático alemán de 1638», *Ducenda*, 6 (1987), págs. 321-330.

[47] Cit. por mi *La península metafísica...*, *op. cit.*, pág. 3.

[48] Al estilo del que A. Bonet Correa ha encontrado en el Madrid de unos decenios después: «Del viejo Madrid devoto», en *Arte y devoción*, Madrid, Ayuntamiento Real Academia de Bellas Artes, 1990, págs. XVII-XXII.

cas que tendían a privilegiar en la ciudad el eje de relaciones de intercambios y de fluidos materiales de los que podía ser sujeto y objeto.

Sucede que, frente a la movilización de la idea toda de territorio, a los fines de su explotación material, la Iglesia de la Contrarreforma española concentra su acción en las ciudades significativas de la Corona, y crea en ellas *microespacios* de poder absoluto, a los cuales, por cierto, va a prestar imagen el cuadro del Greco. La literatura corográfica ayuda notablemente a construir esa imagen de la ciudad, bajo un principio, podríamos decir, leibniziano, monadológico, que R. L. Kagan ha analizado:

> Porque cada obra tiende a describir su municipio como un microcosmos, un núcleo aislado y único, o totalmente distinto de los demás. De hecho apenas se nota en el discurso corográfico la existencia de las otras ciudades. Todo se concentra en una como si fuera una república independiente[49].

Es un poder de planeamiento, el de la Iglesia salida de Trento, que, a través de las reuniones sinodales, extiende su radio de acción por vez primera al contorno absoluto de la ciudad o, mejor, podríamos decir que eleva la ciudad a paradigma de territorio controlable. Toledo de nuevo, en este sentido, va a ser emblemática por cuanto en ella el arzobispo pone en marcha todas las instituciones y órganos de control que le dan *de facto* el dominio absoluto de lo civil[50]. Y en el logro ejemplar que en este sentido allí se realiza, lo que se crea es un modelo exportable a otras ciudades que trataron, siempre con peor fortuna que la, a estos efectos, *emblemática* Toledo, de llevarlo igualmente a la práctica.

La política eclesiástica en busca de una imagen de reconciliación entre el mundo urbano profano y los planteamientos de una *civitas dei* actúa aquí aprovechando la propia necesidad que experimenta la ciudad de actuar en defensa de unos antiguos fueros, amenazados de siempre por el poder centralizado. En el interior de esta imagen de so-

---

[49] En «La corografía en la Castilla...», art. cit.

[50] O, si no queremos ser tan maximalistas, y para atenerme al contexto que aquí evoco, el dominio, a través del arte, de la representación general de la ciudad en el espacio simbólico. Así, el Greco empleará una y otra vez imágenes extemporáneas y anacrónicas, y algunas profundamente enigmáticas de la ciudad de Toledo en sus cuadros (en el *Laocoonte,* por ejemplo).

lidez espiritual, que tan sobresalientemente se trabaja en el caso de Toledo, y otras ciudades del interior como Salamanca o la propia Ávila, hay espacio de representación que conceder también a las oligarquías urbanas, de las que se trazará su genealogía, acentuando con ello la íntima proximidad que estas clases manifiestan con respecto al devenir y suerte del estamento eclesiástico y buen logro de la Iglesia. Se trata, a estos efectos, del papel esencial de la «nobleza clericalizada», aquella que sirve con su apoyo financiero a los propósitos expansionistas del poder temporal de la organización religiosa salida de Trento.

Finalmente la literatura corográfica, a la que se encomiendan tan delicadas misiones conceptuales, se sitúa también en un régimen de dependencia dialéctica con respecto a las grandes historias generales de España, éstas enteramente construidas bajo el principio y la necesidad de potenciar la centralización monárquica. Grandes textos que tienen a lo largo del XVI su época dorada, y que decaerán en el XVII, en cierto modo combatidos por esta floración impresionante de historias locales, trazadas con un destino estricto de elaborar una defensa *pro domo sua.*

Esta «toma» de la ciudad por lo eclesiástico, que se disfraza o confunde con lo «espiritual», conoce su opuesto riguroso en una suerte de «babelización», atribuida universal y furibundamente a aquellas otras ciudades que pronto aparecerán «perdidas» para la autoridad, que se desea omnímoda, de lo religioso. Así Madrid, en el discurso graciano, será expresivamente descrita como caótica ciudad del pecado, donde los hitos religiosos, la huella penitencial, por doquier visibles en la cercana Toledo, no existen o se pierden entre las trayectorias tenebrosas de una trama vuelta enteramente profana[51]. Es la derogación de las metrópolis conquistadas por el «espíritu del siglo», que tanto temen los teóricos contrarreformistas:

> Llámanle Babilonia Latina, porque por ser tan grande, y avezindada de tanta y tan diversa gente, ocasiona muchos vicios, y mueve a varios desórdenes; estilo común de Ciudades grandes, en las quales al compás que crece la gente, vezinos, tráfago, y tumulto, a esse mismo se aumentan los vicios y desórdenes[52].

[51] Véase el análisis que de esta ciudad del vicio y del engaño, descrita por Baltasar Gracián, hace L. F. Avilés, en «Alegoría y agorofobia: los espacios de *El Criticón*», en *Lenguaje y crisis: las alegorías del «Criticón»*, Madrid, Espiral, 1998, págs. 33-101.

[52] Lucas Fernández de Ayala, *Historia de la perversa y horrenda muerte del Antechristo*, Murcia, s. i., 1643.

En busca de un nuevo modelo, los corógrafos toledanos, que alcanzan la docena entre 1549 y 1665[53], pronto superan los textos teóricos europeos que se proponían como modelos de los cuales había de salir la moderna *laudatio urbis.* Eso sucede con el tal vez más famoso tratado, el de Giovanni Botero, *Razón destado con tres libros de la grandeza de las ciudades* (Burgos, 1603), traducido por Antonio de Herrera y Tordesillas, pues los historiadores de orden local, al servicio de una potenciación religiosa de la vida urbana, desdeñaron sus criterios racionalistas y de tipo económico y poblacional, que habrían de hacer —razonablemente, según el teórico italiano— la «grandeza» de una ciudad[54]. Por el contrario, nuestros historiadores, de modo general, se vieron precisados a primar —en un tiempo de crisis que afectaba por doquier la médula de la vida social— un pasado histórico glorioso al servicio de la evangelización, y, lo que es más, a inventar directamente toda una secuencia de testimonios de lo maravilloso, los cuales, desprofanizando totalmente a la ciudad, la convertían en realidad en aquello que propugnaba ser: una *civitas christiana.*

De nuevo, el cuadro del Greco da campo visual a estas estrategias, al atenuar y aun suprimir los perfiles civiles y vitales de la ciudad de Toledo, en aras de describirla en un momento de tensión exaltadora, en una suerte de inmóvil éxtasis imposible en una ciudad. Esa tensión precisamente es la que la ayuda a instalarse en el papel de *ciudad penitencial,* «posada» en el tiempo del mundo; lo que hace de Toledo un modelo de la oposición equidistante entre la *civitas dei,* que todavía no puede ser, y la *civitas mundi,* que ya ha dejado de ser. Se acerca así al paradigma de configuración del espacio ejemplarista del «purgatorio», muchas veces representado en el arte, algunas veces con notable semejanza estructural al cuadro del Greco [Fig. 28].

En efecto, una suerte de «autarquía» espiritual muestra a la ciudad como desatenta a todas las relaciones de orden material. Sobresalientemente, la ciudad es mostrada por el Greco, y quienes luego le seguirían, como desafecta hacia todo aquello que designa en las vistas tradi-

---

[53] Según han señalado J. Brown y R. L. Kagan, «La vista de Toledo», art. cit., pág. 45.

[54] R. L. Kagan («La corografía en la Castilla...», art. cit., pág. 85) ha señalado como ejemplo al corógrafo toledano Diego Murillo, el cual discute a Botero el criterio estricto poblacional, que el teórico italiano toma justamente como la primera medida de la importancia de una ciudad, al igual que hace también por aquellas fechas Hippolyt Colli, en su *Incrementa urbium sive de causis magnitudinis urbium,* Hannover, G. Antonius, 1600. De seguir ese criterio, cuantitativo y estadístico, obviamente la «grandeza» de las ciudades místicas quedaría muy rebajada.

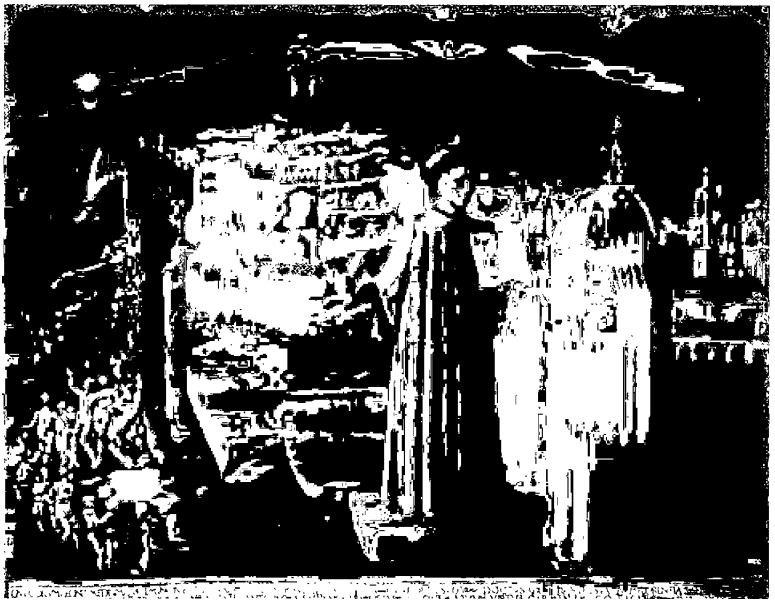


FIGURA 28
La ciudad purgatorial. Domenico de Michelino, *Dante,* Duomo, Florencia.

cionales las relaciones de producción, el «normal» enraizamiento con un entorno pródigo en comunicaciones y relaciones de todo tipo[55].

El cuadro acentúa, destacándolo, este orgulloso aislamiento que contradice el sistema de valoración clásico de las ciudades renacentistas; sistema tradicional que en buena parte procede de las observaciones de Vitrubio sobre la facilidad que el emplazamiento urbano debe tener para proveerse de agua y vías abiertas de comunicación, anchas y fáciles para el comercio y el intercambio. En suma, la ciudad bien abastecida, con un extenso campo de relaciones con el medio físico, es exactamente lo que la obra del Greco, en el caso de Toledo, niega o cambia de signo, invirtiendo con ello un lugar clásico de las historiografías y *descriptio urbi* desde fines del medievo[56].

[55] Éste es, propiamente, el terreno en que se asienta la operación simbólica. Véase al respecto P. Marconi, *La città come forma simbólica,* Roma, Laterza, 1973.

[56] Sobre este punto, véase J. A. Maravall, *Estudios de Historia del Pensamiento Español,* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1966, págs. 206 y ss.

En ello podemos ver un rasgo peculiar del modo en que se entendía lo corográfico entre los intelectuales que estaban haciendo el género, desde una cosmovisión formada sobre la piedra angular de una Iglesia triunfante, la cual ganaba continuamente espacios al mundo de lo profano. La corografía construye así una suerte de sistema, según el cual la realidad de las ciudades españolas va a ser traducida en términos que implican la construcción de un «teatro eclesiástico», y el cuadro del Greco, entonces, se va a poner al servicio de esta idea, haciendo jugar en ello, como veremos, todas las potencialidades retóricas que es posible volcar en un libre espacio de representación.

La constitución de ese espacio fuertemente codificado, que es el del óleo del Greco, muestra así su vocación de escapar de registros más documentales y veristas y objetos de técnicas de reproducción masiva, como es el grabado descriptivo y topográfico, y ello para proponerse como un *unicum* y, como veremos más adelante, como un verdadero *blasón*. Pues el óleo, la pintura de aparato, contiene posibilidades que el grabado, más documental y verista, no podría permitirse en la organización conceptual de las representaciones del espacio, según los códigos establecidos en la transición del XVI al XVII.

Así, en efecto, el óleo tolera la infidelidad, la trasposición, mientras juega abiertamente con la perspectiva y la proporción, de una manera que es enteramente *simbólica*[57]. Es decir, pretende, intencionalmente en este caso concreto, asentarse como la visión en adelante «canónica» de lo que era una ciudad peculiar, la primera entre las sedes mitradas de España: arzobispado, *episcópolis*[58].

Representación de la ciudad destinada también intencionalmente a inmortalizarse, y a construir por tanto, entonces, para el futuro, utilizando para ello fragmentariamente los datos de la realidad, la imagen hipostasiada, el fantasma, el emblema, el *blasón* de lo que Toledo pretendía ser en el discurso simbólico.

---

[57] Sobre el tema de la perspectiva como tecnología impregnada de ideología, sigue siendo imprescindible el estudio de E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1983.

[58] Del poder de los arzobispos del Toledo de la época del Greco ha tratado por extenso R. Sáez, *Recherches sur le clergé castillian et les mentalités religieuses en Espagne à l'époque moderne: le cas de l'archevêché de Tolède (1550-1621)*, thése de Doctorat d'Etat dirigida por A. Redondo, París, Université de la Sorbonne, 1997.

Lo que nos propone el Greco en el espacio complejo de su «vista/plano» toledana es una operación de lenguaje. Se trata fundamentalmente de un proceso de *resemantización*. Utilizando el vocabulario eminentemente morisco del urbanismo toledano, el pintor le da un quiebro genial, al presentarlo como incluido o al servicio de un discurso alegórico de distinto signo. La ciudad, espejo de conflictividad, de mestizaje y multicultura, deviene signo ejemplar, integrista. Aparece como comprimida y bajo presión, en efecto, de irrealidades de signo teúrgico (la diafanía mariana, el hito fantasmal de la construcción hospitalaria...).

La estrechez moruna de las callejuelas toledanas sirve en la pintura como metáfora de la concentración y defensa de un ideal. La imposibilidad real en tal urbanismo de la traza de ejes axiales se vuelve precisa alegoría de un cuerpo místico, unificado en la defensa de sus valores. Por su parte, la realidad de un caserío que podemos identificar como islámico queda subsumida en esa monocromía generalizada que flota sobre la «veduta» y que, al suprimir las diferencias entre los hitos religiosos y el resto de la trama urbana civil, da al todo un cierto aspecto de metálico *ostensorio*. Hasta la circularidad, reflejo de un urbanismo que parece referirse a un orden de la castrametación defensiva medievalizante, es entendida aquí como un magma volumétrico de donde surge la perfecta *Christianopolis* de la Contrarreforma, que busca expresarse a través de formas conclusivas.

Hasta la inexistencia o inexplicitud en el cuadro de cuáles son en realidad las vías de penetración en la ciudad —las «fermosas salidas», de que las ciudades deben estar dotadas, según el pasaje de las *Partidas* (II, 2, XXXI)— se convierte aquí en la metáfora orgullosa de una *civitas* que sólo pretende dialogar con «lo alto».

En definitiva, todo lo que la realidad de unas medidas urbanísticas, continuamente fracasadas[59], no logra modificar se ve susceptible de convertirse, por los efectos de una manipulación en los códigos de representación simbólica, en piezas maestras de otro discurso.

Es el fracaso de la propia ciudad por transformarse en una urbe moderna, donde la Corte pudiera algún día volver a residir, el que in-

[59] Sobre un cierto fracaso de la política de modernización y occidentalización de Toledo, véase el artículo de F. Marías, «Reforma urbana y arquitectura municipal...», cit.

voluntariamente convierte a Toledo en esa ciudad-convento y ciudad-emblema con que el movimiento de la Contrarreforma se encuentra, y de la que hasta hoy se sirve, no sin violencia y profundas contradicciones.

Pues Toledo es una alegoría de la compleja España de las tres obediencias o castas, de entre las cuales una sola se alza con la autoridad de su «discurso de representación», para cambiar con ello de signo el sentido mismo de la historia transcurrida. De ello da cuenta el óleo de Doménikos Theotokópoulos, y es a través de él como en el presente se puede leer con claridad el tipo de operación retórica en que se revelara maestro el movimiento imperialista, sumamente persuasivo y performativo, de la Contrarreforma[60].

Así, a través de una operación discursiva de nuevo cuño, una pintura se convierte en un *blasón* y, recapitulando e interpretando el pasado, se dirige explícitamente a dialogar con el porvenir.

Blasón. El artefacto retórico

Entonces, por encima de toda pretensión fiel de descripción topográfica, la vista/plano de Toledo se presenta a nuestra consideración como un *constructo ideológico* que se sirve de mecanismos de representación de diversa factura. Ello, podemos suponer, para inscribirse en el ámbito de una determinada tradición de «vistas» y «planos» de ciudades, con la autoridad de una forma final original e ingeniosa.

La tela antes que nada es síntesis, es *monograma.* Lo es, en primer lugar, de dos sistemas o códigos de representación topológica muy distintos, y que sólo en el siglo XVII vendrán a unirse con una cierta naturalidad. Por un lado el *panorama,* la «vista», en cuanto naturalizada, que ofrece al golpe de ojo una ciudad siempre indiscernible, un enigma, apenas dulcificado por algunos signos explícitos que, en el caso del Greco, no abundan o no existen en absoluto. Los «panoramas» hablan de lo humano en relación con lo urbano, y ello —es notable— falta en la vista/plano que analizamos: ni campesinos, ni transeúntes, ni comercio o relación alguna visible entre ciudad e *hinterland.*

[60] No nos convence el análisis estructural de L. Marín, que incluye el estudio de la representación de Toledo por el Greco. Análisis al que, por otra parte, los historiadores españoles parecen, por desconocimiento interdisciplinar, no haber atendido. Véase «El retrato de la ciudad en sus utópicas», en *Utopías. Juegos de espacios,* Madrid, Siglo XXI, 1975, págs. 248-257.

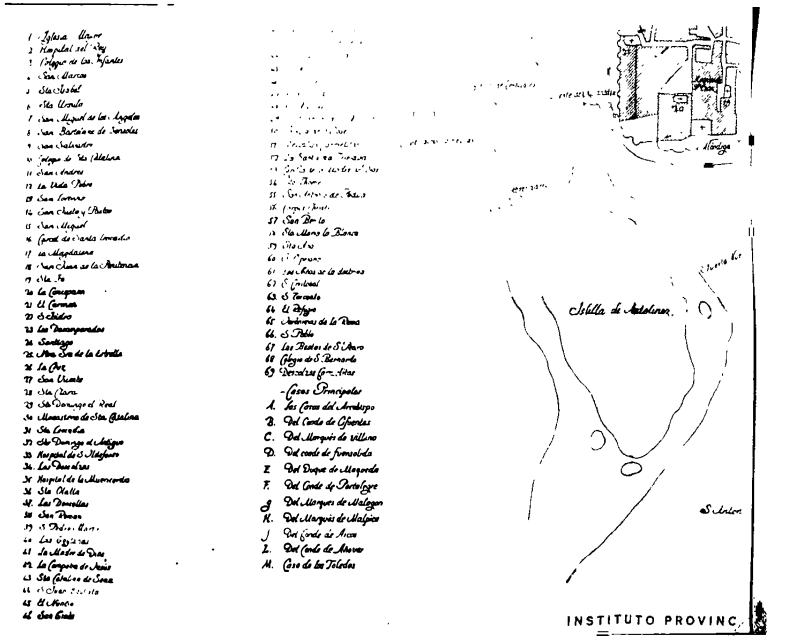


FIGURA 29
Viario penitencial; itinerarios sacros. El Greco, *Toledo. Plano y vista* (detalle), (h. 1610-1614), Casa-Museo del Greco, Toledo.

Concentrada y ensimismada, la ciudad reflejada por el Greco parece un símbolo, pero aún seguiríamos preguntándonos de qué lo es, si no fuera porque el «plano» subalterno nos lo muestra con una especial contundencia[61]. Pues ese segundo sistema de representación en que se inscribe el espacio planificado, que digamos se muestra «científico» o «frío», o geométrico y objetivizante[62], tiene como finalidad única infor-

[61] En efecto, se trata de un plano cartográfico de Toledo particularmente exacto, del que F. Vázquez Maure *(Cartografía de la Península. Siglos XVI al XVIII,* Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1982, pág. 63) ha encontrado los trazos de intersecciones depositados en un reverso del llamado *Atlas del Escorial.* Según el autor, los rótulos del cuadro del Greco no habrían sido hechos por el Greco mismo, o su hijo, sino trazados por la misma mano anónima que interviene en el *Atlas* escurialense.

[62] Son los años en los que se avanza en la consecución de planos perfectos, como el que de París logra Mathieu Mérian para Luis XIII, en 1615.

mar de lo que a todas luces es, aquí, exclusivamente considerado, la *geografía sacra* de la ciudad[63]. Los hitos en los que se desenvuelve un particular viario «a lo sagrado».

El texto en vertical, adoptando la forma libresca de un *index locorum* [Fig. 29], informa con extrema economía de los signos e hitos eclesiásticos que repletan el espacio ciudadano. Toda dimensión civil ha desaparecido de este extraño plano viario que privilegia extraordinariamente una sola lectura de la ciudad. Ciudad que parece poseída de la intención de agotar el santoral conmemorativo.

Del mismo modo que sucede con el atesoramiento y traslación de reliquias (algo a lo que también Toledo se entrega con esa obsesión contrarreformista de reunir los *disiecta membra* de la Iglesia mártir), inhabitación prodigiosa esta del territorio, que se cumple de modo ideal en el edificio relicario emblemático que es El Escorial, Toledo atesora los nombres de una hagiografía cristiana —Santa Olalla, San Román, Santa Leocadia, San Miguel, San Eugenio[64]...—, y con ellos resemantiza ubicaciones dudosas, extiende el aura cristiana a barrios enteramente islamizados, y, al fin, hace en el terreno de lo simbólico un verdadero entretejido de hitos fundamentadores y conmemorativos, a los que luego la movilidad con que se concibe el rito y la fiesta les va a conceder una suerte de fluidificación en que termina por bañarse la ciudad toda.

En el cuadro ello opera en el cruce de dos modos posibles de la representación topográfica, expresada en dos coordenadas: la horizontal, que determina una panorámica o vista de la ciudad, y en la que descansan sutiles significaciones de orden simbólico, y, por otra parte, la de lectura en vertical, que, marcada intensamente por el listado de las iglesias toledanas, el cual se desgrana como una letanía, se manifiesta a tra-

---

[63] Representación objetiva, sí, geométrica, pero envuelta en una retórica gestual que procede del campo de la representación sagrada. Es, de nuevo, una intuición de R. Gómez de la Serna, en 1931, que lee el gesto del hijo del Greco mostrando el plano viario en la clave del episodio pasional del paño de la Verónica: «Es un fantasma de plano, como un lienzo de Verónica de una ciudad que pasó hacia el calvario de su ascensión» *(El Greco, op. cit.,* pág. 82).

[64] A propósito de la traslación de reliquias de este santo, véase el análisis de P. Civil, «Una fiesta religiosa y sus relaciones: el recibimiento de las reliquias de San Eugenio en Toledo. 1565», en S. López Poza y N. Pena (eds.), *La fiesta, op. cit.,* páginas 57-68. Y, también, J. M. Pepluvrez, «Les retours de saint Eugène et sainte Leocadie à Tolède en 1565 et 1587», en G. Demerson et B. Dompier (eds.), *Les signes de Dieu au XVI et XVII siècles,* Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1993, págs. 113-132.

vés de una representación normativa —codificada en abstracto—, a la cual sin embargo se le ha sustraído su atmósfera civil (pues no llega a la significación; ello no posee nombre ni marca de lugar), al tiempo que, estratégicamente, se ha hiperdimensionado todo lo relativo a la ubicación y frecuencia de los emplazamientos religiosos[65].

Pero en la tela lo que se manifiesta y alcanza visibilidad son, también, por otra parte, una serie de escenas (cuatro en realidad) que constituyen una especie de orla semántica que rodea la propia «vista» ciudadana. Un texto productor las determina obviamente, tanto que prefija para ellas el camino de un desplazamiento, de un eje o *ejes de lectura.*

El primero de estos vectores de la mirada, y el más evidentemente resaltado por constituirse en un primer plano con respecto al espectador, es desde luego el eje de lectura horizontal. Este eje se desplaza desde la figura mitológica del dios-río Tajo, autoabasteciendo el cauce fluvial que ciñe a Toledo, hasta el otro extremo, donde se sitúa el despliegue aparatoso de la inscripción textual y del propio plano, que contiene, sintetizado, el devenir cristiano de la vieja ciudad. En ello se cumple una primera trayectoria de lectura; la que va de lo mito-poético a lo representativo abstracto-real de eminente sentido cristiano.

La historia toledana, en efecto, se construye en esa cronología marcada por el momento fundador en que un río determina un asentamiento, hasta el momento mismo en que pasados los evos, el pintor puede trazar, auxiliado por la emergente ciencia de la representación en plano, la cristianización absoluta del territorio, completamente conquistado y casi representado a modo de ideal *civitas dei.*

En ese arco de historia transcurrida, que naturalmente abarca todo tipo de devenires (sintetizándolos brutalmente mediante una elipsis o borrado de otros signos ambiguos), la pintura «realiza» dos cortes sincrónicos y establece un nuevo vector axial, ahora vertical, de «nueva» lectura.

Separada otra vez por tiempos incontables y por órdenes de realidad diferentes, la concesión numinosa de la casulla al protoarzobispo de la ciudad de los arzobispos primados de Hispania, San Ildefonso, se convierte, como lo fuera el dios-río representado, en el alfa de una epopeya de lo cristiano en la ciudad[66]. Y si descendemos por ese eje recién

[65] Representaciones y textos aparecen así vinculados claramente a una estrategia de poder de la que ha dado cuenta E. Gimbernat, «Mapas y texto: para una estrategia del poder», *Modern Language Notes,* 95 (1980), págs. 388-399.

[66] Halagadora sin duda resultaría para el estado eclesiástico superior esa referencia al santo arzobispo, y más halagadora aún para el Hospital Tavera y su administrador, Pedro

abierto, lo que encontramos ahora en el otro extremo —convencionalmente: en el *omega*— de tal lectura es de nuevo un signo, una «escena» aislada en su contemporaneidad radical con el momento de realización pictórica: el «modelo» del Hospital de San Juan Bautista, obra personal, de nuevo, de un protoeclesiástico (aquel Tavera que cierra la serie de príncipes de la Iglesia toledana, abierta allá en el numinoso cielo por San Ildefonso). Realización, esta última; plasmación, incluso, *protomodélica,* con que se clausura así todo un ciclo de determinación eclesial. Pero realización también bajo una singular foma establecida, la que técnicamente se conoce como «alzado», lo cual significa que el cuadro del Greco contiene los tres sistemas centrales de representación: la vista pictórica, el plano geométrico, el alzado arquitectónico. Así, el nuevo título de la obra: *Vista, plano y alzado de la ciudad de Toledo.*

Ambas escenas descritas (milagro de la casulla, elevación del Hospital Tavera) quedan así vinculadas a la piedad reconocida de los máximos príncipes eclesiásticos, y suponen un homenaje explícito hacia su reconocida autoridad[67]. De tal ubicación en el espacio de representación digamos que «cruza» o atraviesa, no desde luego casualmente, el corazón mismo, el centro irradiador de donde nace esta energía cristiana de modelado del territorio: la sede primada de la Iglesia española, la fortaleza catedralicia.

Lugar hiperdimensionado, en especial por los relatos corográficos, que aquí sólo el cruce de las perspectivas revela discretamente, ese complejo catedralicio, verdadera «ciudad dentro de la ciudad», es, también, la instancia máxima de mecenazgo y, algo más determinante, el centro donde se generan y fijan las condiciones mismas que el Greco

---

Salazar de Mendoza, autor de una disparatada biografía del propio San Ildefonso *(El Glorioso doctor San Ildefonso,* Toledo, Diego Rodríguez, 1618). En todo caso, el Greco aquí vuelve a tratar un tema ya abordado en su famoso *Entierro del conde de Orgaz;* se trata de la glorificación de los santos en cuanto intercesores. Por lo demás, la imposición de la casulla de San Ildefonso es una suerte de *logo sacro* desde tiempos anteriores a aquellos en los que el Greco realiza su «vista/plano». Por ejemplo, esa «imposición» la vemos representada ya en la estampa xilográfica que acompaña la relación de la traslación de reliquias de San Eugenio, obra de Antonio Ribera: *Copilación de los despachos tocantes a la traslación del benedicto cuerpo de San Eugenio...,* Toledo, Miguel Ferrer, 1566.

[67] Tanto, que el mismo mentor del Greco, Pedro Salazar de Mendoza, dedicó hasta cuatro obras a contar las excelencias de los cardenales Tavera, San Ildefonso, González de Mendoza y Carranza de Miranda. Sobre Pedro de Salazar y su relación con el Greco, véase R. L. Kagan, «Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar and Patron of Greco», *Studies in the History of Art,* 13 (1984), págs. 90-108.

tiene que cumplir en cuanto pintor que «realiza» los ideales de la Contrarreforma[68].

Dios-río Tajo
Milagro de San Ildefonso
Catedral
Plano viario
Alzado del Hospital Tavera

Pero digamos de este último eje vertical que enlaza la «historia del aire» numinosa y, en rigor, alucinatoria, con lo que entonces era la última y soberbia de las muestras elocuentes de la reconstrucción toledana al modo de ciudad protocristiana: el Hospital Tavera, que presenta una anomalía o singularidad. Y es que, tensionado por una sobrecarga semántica, a la que se encarga en buena medida la significación central del cuadro, se comba y se deforma, hasta romper las leyes de la perspectiva y de la óptica, cuando no del propio *decoro* del arte de la pintura.

Tan violenta y caprichosa se muestra aquí esta necesidad ideológica de aislar, de concentrar, de elevar a categoría de *blasón* y emblema unas realidades que conviven junto a otras, que la operación de inscripción de esta aberración, debida a un *surplus* (un 'suplemento', en términos derridianos) de sentido, debe ser urgentemente naturalizada por lo discursivo —por lo textualizado— que, en efecto, se despliega oportunamente en otra zona de la superficie pictórica. Me refiero a la del todo inusual inscripción metadiscursiva, convertida también en espacio de representación por decisión del Greco:

> Ha sido forzoso poner el Hospital de don Joan Tavera en forma de modelo, porque no solo venía a cubrir la puerta de Visagra mas subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujaba la ciudad, y así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la haz antes que otra parte y en lo demás de como viene con la ciudad se verá en la planta.
>
> También en la historia de Nra. Señora que trahe la casulla a san Ildefonso para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en çierta manera de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos por pequeñas que sean parecen grandes.

[68] La catedral de Toledo, sus arzobispos, se convierten para su tiempo en centro difusor de las ideas artísticas relacionadas con el decoro y propiedad de la ornamentación del espacio de referencia sagrada. Véase, de nuevo, F. Marías, «Reforma urbana y arquitectura municipal...» art. cit.

El texto, caligrafiado al parecer por el hijo del Greco es, así, exergo, parerga, marginalia, *adnotatio* y, al final, como arriba hicimos observar, *narratio philosophica,* que, como sucede a menudo en los textos de la emblemática cristiana, se apresta a hacer lógicas las elecciones que, en el puro plano mitopoético o delirante, el «cuerpo» o icono o figura del emblema realiza[69].

Lo que el texto naturaliza es el modo en que las cosas o «historias del cielo» deben ser representadas fuera de escala, pues se trata de hitos o diafanidades que rasgan con su luz la superficie narrativa y, conculcando las leyes de toda inscripción, deslumbran, desbordándolo, el sistema de la recepción sensorial humana[70].

Eso viene a decir el texto, para el caso de la teofanía que culmina la parte superior del cuadro. Esta argumentación casi *more theologico* cede en un segundo momento el paso ante un acudir a los propios códigos de representación, a lo tradicional en la representación de las «vistas» de ciudades, ello para justificar las subsiguientes operaciones de desplazamiento efectuadas en el caso de la mole del Hospital Tavera. Un énfasis sobredeterminado se pone en acción en el caso de esta última escena, hablando secretamente de una relación personal querida, constituida en último extremo con grandes dosis de vasallaje y mecenazgo entre la institución hospitalaria y el pintor.

Es en aras de esta historia personal elidida, y por otra parte también de una lógica consecuente con el proceso de la historia cristiana de Toledo, que culmina en la obra magna del Hospital, como el Greco se atreve a ese desplazamiento de una ubicación topográfica no marcada especialmente a otra sumamente relevante. Así cobra significación simbólica ese giro audaz sobre sí mismo que el pintor imprime al edificio, y que mostrará la concepción estética de la construcción, con la que sin duda el pintor se siente identificado, pues trabaja en la realización

---

[69] Justamente, es esta presencia de lo textual irrumpiendo en su forma prosaica en el espacio icónico-estético lo que revela un cambio extraordinario en la concepción del espacio de representación, en cuanto ahora concebido como espacio mixto, juego de códigos y de signos, donde la influencia de la emblemática, en esa época en su momento álgido en España, se ve hasta qué punto ha cambiado las antiguas concepciones de la relación icónico-verbal. Los problemas que acarrea la mixtura de códigos verbo-visivos son muchos. Consignemos aquí un estudio que se consagra a establecer el campo de posibilidades abierto: J. Sparrow, *Visible Words,* Cambridge, University Press, 1969. Más bibliografía en la correspondiente sección de mi *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica..., op. cit.*

[70] Un excurso sobre esta «licencia» en la representación numinosa puede encontrarse en D. Davies, «La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España», en *El Greco. Identidad y transformación, op. cit.,* págs. 175-205.

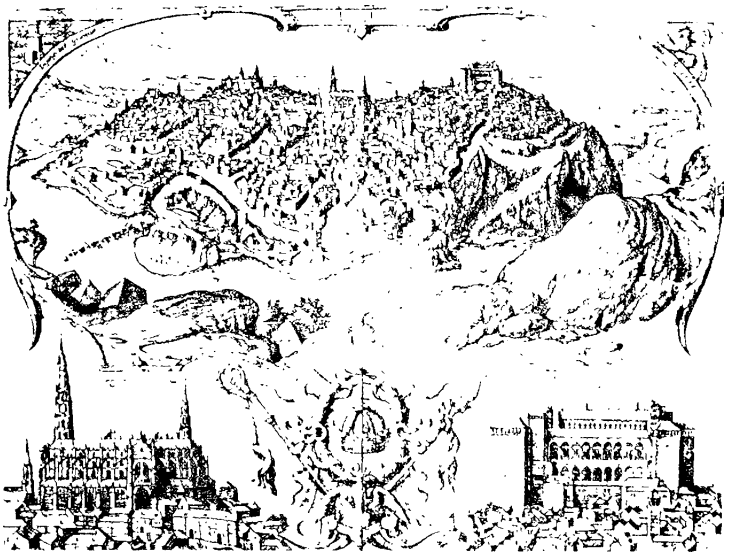


FIGURA 30
Sede eclesiástica. J. Hoefnagel, «Vista de Toledo», en G. Breve, *Civitates orbis terrarum,* Colonia, s. i., 1576.

del programa iconográfico de interiores[71], y, por fin, le presta un plus de significación, extravagante y raro, al asentarlo sobre una nube, que lo nimba y glorifica. Nube que lo consagra en cierta manera al modo de una construcción celestial, espacio sagrado, y por lo tanto susceptible de ser representado por encima de todas las leyes de la perspectiva y de la óptica de lo humano.

Esta nube, ciertamente, irrumpe como novedad en el campo de lo que era una tópica representación de las ciudades populosas de Occidente. Hasta ese momento una viñeta u orla circunscribía el edificio que se quería destacar, a menudo una catedral, como sucedía en otra vista famosa sobre Toledo [Fig. 30]. Dicha traza aisladora bastaba hasta entonces para contener y conceder primacía semántica a lo dentro de ella representado. El Greco, por el contrario, desgeometriza este código de atribución significativa, y lo modela, lo cual es a su vez una

[71] Para estudiar la dimensión de las actuaciones del Greco en el Hospital Tavera, véase J. Brown *et al., Visiones del pensamiento..., op. cit.,* págs. 93-125.

FIGURA 31
La ciudad crística. Luis Tristán, *Cristo con ciudad al fondo,*
primera mitad del siglo XVII, Museo de Santa Cruz, Toledo.

convención vigente en otro género de pintura, precisamente la de tradición mística o, en términos generales, piadosa y religiosa, en la que dentro de una representación verista se introduce lo numinoso, asentado, por lo común, de nuevo, en el espacio improbable de la nube.

Con ello culmina toda la estrategia representativa del Greco. Se trata de la creación total de un espacio desnaturalizado, irrealizado, enteramente *ideal*[72]. Visión ideológica de la ciudad de Toledo esta que cuaja con fuerza aquí, y que se promueve a través de los siglos. Operación estética de una altísima rentabilidad histórica; pues se trataba sobre todo de asentar un modelo enteramente nuevo en que debía tomar forma lo urbano, y ello por la voluntad de poder de una Iglesia que por entonces deseaba la anexión de espacios concretos de prestigio y significación.

Modelo de ciudad —el de «capital eclesiástica»— que es nuevo, extraño a los procesos de secularización occidentales; modelo urbano al que podemos denominar de fondo *penitencial* —en cuanto *le lieu du drame*[73]—, rigurosamente separado en consecuencia de los préstamos clásicos que dan lugar a las figuraciones de una ciudad celestial y «mística», como la que pinta Andreae, cuanto de una urbe babélica y profana, como aquella a que aluden el discurso graciano y el de los moralistas barrocos.

Especie pues de *urbanismo purgatorial,* de lugar depurativo, de *via crucis,* de «montaña de purificación», de «ciudad trágica»; en suma, de ciudad tensa y dolorosa[74], en todo caso, con la que los prohombres de la generación del Greco sin duda sueñan y que, al fin, legaron al futuro. Futuro que había de reconciliarse y encontrarse con ella en la mirada de un joven, esta vez de otra generación, la de 1898, José Martínez Ruiz, que dice de Toledo: «Nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. En ella es triste el paisaje y es triste el arte.»

---

[72] Espacio-emblema utilizado simultáneamente como fondo verista y acronológico de las grandes escenas del misticismo cristiano, tales como la representación de *San José y el Niño* o de la *Inmaculada Concepción,* en las que Toledo se muestra alternativamente como la ciudad cuyo gobernador es Cristo-niño, o como ciudad elegida entre todas como sede marial (véanse observaciones a este propósito en J. Brown y R. L. Kagan, «La vista de Toledo», art. cit., pág. 52).

[73] Como lo anota el último de los analistas filosóficos del Greco, J. L. Shefer, *Sommeil du Greco,* París, POL, 1999.

[74] Y aquí nos apartamos concluyentemente de la interpretación de los «países de Toledo» ofrecida por los dos máximos conocedores de la obra del cretense, Brown y Kagan, en cuya opinión el Greco busca medios eficaces para representar «la riqueza, el poder y la belleza de Toledo» (en «La vista de Toledo», art. cit., pág. 55).

CAPÍTULO 4

Efímero de Estado. Fracaso y anulación del régimen conmemorativo: la relación de fiestas

«Efímero de Estado.» La expresión puede parecer desusada, extraña a la tradición analítica concretamente centrada en el mundo de la fiesta y la conmemoración barroca hispana. Y ello, sobre todo, porque unifica la pluralidad informe de lo celebrativo, mientras la refiere sin ambages a una estrategia propia de los procesos de construcción del Estado y de fundación del espacio social.

Pese a lo que pueda parecer, el sintagma no es nuevo enteramente entre nosotros. Está formado a partir de otras expresiones similares que, referidas a la Edad Moderna, efectivamente vinculan movimientos estilísticos y producción simbólica a formas de coagulación política. Así, «Barroco de Estado»[1]; pero así, también, «Barroco de Indias»[2].

---

[1] La expresión se abre paso en la historiografía que se ocupa de la literatura colonial. La emplea, por ejemplo, M. Moraña en su *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco, op. cit.* También J. R. Beverley, que ha desarrollado incluso la tesis de que el gongorismo, en la situación política peculiar de los virreinatos, *es* el lenguaje del poder; «gongorismo de Estado», podríamos decir (véase J. R. Beverley, «Barroco de Estado: Góngora y el gongorismo», en *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana,* Minneapolis, The Prisma Institute, 1987, págs. 77-97).

[2] Éste es un concepto mucho más acreditado en las tradiciones historiográficas latinoamericanas. Véase, por ejemplo, Z. Bechara, «Notas para una estética del *barroco de Indias»,* en P. Schumm (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del*

«Efímero de Estado» supone, en efecto, una expresión altamente concentrada, que casi de un modo conceptista une sincréticamente lo que es el poder y la capacidad de crear una representación espectacular. Es decir, identifica al poder de la sociedad cortesana con la praxis del espectáculo, con la decisión de organizar una representación que es ante todo *pública,* que se celebra *ad oculos*[3]. Las transacciones sociales adquieren en la escena de lo público un carácter teatral, semiótico. Los aparatos de conmemoración son «signos de institución».

Atribuimos al poder —cuya expresión máxima será el Estado, eventualmente el Estado absolutista y confesional altomoderno— la capacidad de *producir representaciones*[4]. El poder genera imágenes de sí; el poder se expresa en acontecimientos; el poder, los poderes, se ejercen de un modo «teatral» en un espacio sometido enteramente al control[5]. Él detenta la organización general de las apariencias. El poder, en efecto, son, sobre todo, sus *metáforas*[6], y la fiesta es un discurso metafórico continuado[7]. La pluralidad significativa de lo festivo supone —como escribe M. Moraña[8]— que «en ella se celebran y ritualizan los dogmas que sustentan el imponente edificio de la fe y la razón de Estado».

Incluso, yendo un poco más allá, podríamos llegar a afirmar que el poder no tiene existencia ni efectividad alguna fuera de su representa-

---

Barroco iberoamericano, op. cit., págs. 141-163, y M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco de Indias, op. cit.*, así como L. Acosta, *El Barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana, Casa de las Américas, 1984.

[3] Sobre la «sociedad cortesana», véase el libro seminal de N. Elías, *La sociedad cortesana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

[4] Sobre el concepto de «representación», tal y como aquí lo utilizo, véase H. E. Pitkin, *El concepto de representación*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985, y C. Ginzburg, «Représentation: le mot, l'idée, la chose», *Annales,* 6 (1991), págs. 1219-1234. Para C. Lisón Tolosana, «Monarquía y rey forman parte de una estructura simbólico-moral que va mucho más allá de la organización pragmática político-administrativa, del prosaico regir y mandar y del cotidiano funcionamiento de la máquina estatal...» (en *La imagen del Rey,* discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1951, pág. 55).

[5] Para la vinculación entre teatro y fiesta, véase J. M. Díez Borque, «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

[6] Sobre algunas tradicionales metáforas puestas en pie para representar el poder o poderes en la Edad Moderna, véase J. M. González García, *Metáforas del poder, op. cit.*

[7] Ello justificó en su día el análisis fundamental de A. Bonet Correa, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan,* 17, 18 (1979), págs. 32-59.

[8] *Relecturas del Barroco..., op. cit.,* pág. I.

ción exhibitoria, de su mostración en un aparato, en una «máquina insigne» (Cervantes). Tal y como quiere R. Bodei, es «el interior del poder el que determina el espectáculo de su exterioridad»[9].

Lo cual quiere decir que es inherente a cualquier poder la pompa, el rito, el aparato representacional, la organización del evento. Así, no es que el poder se sirva como de un instrumento —por ejemplo este de la fiesta y la conmemoración— que pudiera permanecer ajeno o exterior a él, sino que el poder *se constituye* en la representación; se genera en ella, y allí alcanza su único modo de visibilidad, su existencia[10].

Así, las prácticas de poder, aquellas prácticas mayúsculas de poder que son las fiestas y conmemoraciones rituales, las cuales cruzan el espacio altomoderno hispano, no son exterioridades ocasionales en que se «realiza» lo político, sino, más bien, el lugar único, el dominio temporal y espacial preciso, donde vemos alzarse el discurso total de la sociedad sobre sí misma. La fiesta es, en primer lugar, un *metadiscurso*[11], y, en general, un ámbito saturado por el dogma y una coagulación práctica del verticalismo institucional.

Todo esto se halla implícitamente contenido en la expresión afortunada de «efímero de Estado». En ella queda también comprendido lo que será un régimen temporal de carácter excepcional. Efímero queda vinculado a *efeméride*, a fiesta, a suspensión de ciclos productivos materiales; ello en favor de la apertura hacia una temporalidad generadora de símbolos, de signos culturales. Se trata de los «días de fiesta», sobre los que Zavaleta construyera sus crónicas y novelas de costumbres; de los «días lúdricos y geniales», mencionados por Rodrigo Caro. Ello nos sitúa ante una real «moratoria de la cotidianidad»[12], en una temporalidad singular y única, caracterizada por encontrarse saturada de efectos de poder.

En estas condiciones, no nos puede sorprender ese interés inquisitivo con que, hoy, insistentemente se interroga al hecho de la fiesta barroca y, en general, a la espectacularidad que atribuimos a la época, y

---

[9] R. Bodei, «El lince y la jibia. Observación y cifra en los saberes barrocos», en F. Jarauta y C. Buci-Glucksmann (eds.), *Barroco y Neobarroco, op. cit.*, págs. 59-69.

[10] El poder es, así, ante todo, *poder simbólico*. Cualquier espacio social conlleva su articulación simbólica, de la que ha hablado P. Bordieu en «Espacio social y poder simbólico», en *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1987, págs. 127-143.

[11] Para una última visión sobre este mundo de la fiesta, véase el volumen editado por S. López Poza y N. Pena, *La fiesta, op. cit.*

[12] O. Marquard, «Pequeña filosofía de la fiesta», en V. Schultz, *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 357-367.

ello en demanda de las claves profundas que hicieron de aquel tiempo el lugar arqueológico donde encontramos hoy la genealogía de este nuestro, definido en ocasiones como «neobarroco»[13]. Tiempo nuestro que trata de encontrar en aquél su referencia, por encima de los siglos y de los estilos, precisamente porque en él, hoy como antaño, la sociedad entera se puede definir como «sociedad del espectáculo»[14], como sociedad que vive pendiente de la «reconstrucción mediática» de los acontecimientos; que vive en estado permanente de *representación,* donde lo real retrocede en favor de lo ilusorio, de lo reconstruido, de lo mediado y tematizado (y textualizado).

Tiempo, en definitiva, que se constituye, como decían los antiguos, en universalista *theatrum mundi*[15], y, en términos «postmodernos», en «pantalla total»[16]. En suma: producción; realización simbólica; manifestación del imaginario. Todo ello en perspectivas mitopoéticas, en que el ayer, altomoderno, y el hoy, posbarroco, se reconocen, según algunos analistas[17].

El poder informa de este modo, a través de la producción de signos, el orden de lo real, sustituyendo el magma informe del acontecer y de las prácticas sociales, y realizando su transferencia en una serie de representaciones elaboradas y complejas. Todo en una lucha desesperada, que tiene por uno de sus objetivos centrales el lograr dar sentido a la historia, superar así el vértigo de la desaparición, para sustituirlo por el mito mismo de la existencia de una *lógica;* instaurando la idea central del proceso histórico: la de la existencia de un *progreso* (vinculado en la era barroca a la propia providencia divina, la cual encamina a los pueblos hacia la *parusia).*

La estetización, la elaboración conceptual en términos visuales del acontecimiento con la intención de convertirlo en *espectáculo* provisto de sentido, inviste las dinámicas materiales de una suerte de brillo aureolado: de ahí la fascinación de la fiesta, sus reconocidos efectos de suspensión y maravilla. De ahí, también, su expresión totalitaria, en

---

[13] Determinando, según S. Sarduy, un efecto de eco o de *retombée* del Barroco en nuestros días. *Barroco,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

[14] Para el concepto moderno de «sociedad del espectáculo», véase ahora el libro de G. Debord, *La sociedad del espectáculo,* Valencia, Pre-Textos, 1999.

[15] La metáfora ha sido estudiada en el espacio altomoderno por L. G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea, op. cit.*

[16] El concepto, que define una primacía total de lo reificado, ha sido elaborado por J. Baudrillard, *Pantalla total,* Madrid, Anagrama, 2000.

[17] Véase, por ejemplo, las tesis exhibidas a este respecto por O. Calabrese, *La era neobarroca, op. cit.*

cuanto organización de las representaciones y manifestación general de la ideología. De la representación del poder se pasa así a un «poder de la representación»[18].

Todo entra en ello al servicio de operar una cierta pérdida del valor de lo individual, factual, actual y presente, en nombre de lo que es colectivo, abstracto, *masivo*. En el objeto lejano y pasado, en que lo social se aliena, resaltando un sentido unidireccional, una construcción mitopoética de la historia trancurrida acaece. La fiesta, pues, «tiene que ver sobre todo con la transformación de lo real y lo ilusorio, con la inversión de la realidad, con la producción escénica de una realidad ontológicamente superior, destinada a configurar una identidad individual y colectiva»[19].

Todo ello queda además marcado, singularmente en la «Península metafísica», en la organización o visión del mundo contrarreformista hispano, por un prioritario sentido de la *trascendencia*. La fiesta es el vehículo ideal para evocar, convocándola, esa dimensión trascendente, ausente en los ritmos de la cotidianidad, por lo demás sumergidos en el mundo profano de la producción de bienes y su consumo reglado.

La escritura del efímero

Pues bien, sea como sea, «efímero de Estado», «ritos de institución»[20], «fiesta barroca», «sociedad barroca del espectáculo...», es preciso ahora revelar en ello la incidencia que tiene el hecho de la existencia de una *escritura* del efímero. Pues conocemos la fiesta en cuanto texto, en cuanto relación escrita, textualizada, documentada a través de protocolos impresos *ex profeso* para guardar memoria (historia) de ella.

El hecho del texto, de la *relación*, es capital para el entendimiento de lo que constituye el despliegue espectacular de medios y, también, de lo que podemos considerar su fracaso en la sociedad tardomoderna. Pues sabemos que esa praxis de la fiesta barroca no se perpetúa más allá de la crisis crítica a que la somete la Ilustración, y sospechamos de su dinámica que pronto entra en un circuito negativo, determinado por

---

[18] Como ha enunciado G. Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994.

[19] E. Subirats, «Theatrum Mundi», *Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, 11 (1999), págs. 9-24.

[20] Como los ha definido P. Bordieu, «Los ritos como actos de institución», en J. Pitt-Rivers, G. Peristiany (eds.), *Honor y gracia*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 111-123.

las invectivas que sobre ella lanzan las capas de intelectuales desafectos[21]. Pero no menos sucede que estas «relaciones» también se encuentran socavadas profundamente, en su pretensión de autoridad y de verdad, por un efecto de desilusión generalizada que no permite que se abra paso totalmente un régimen de alienación pública.

Considerables resistencias se opondrán a las síntesis hegemónicas, en la Península tanto como en el territorio virreinal. Y eso a pesar, podemos decir, de los mecanismos de control discursivo puestos en marcha en la demarcación del Imperio, los cuales gozan por largos siglos de una capacidad disuasoria efectiva. La fiesta barroca pronto se desvía de lo que sería una estricta consecución de los intereses de clase, y del propio diseño ideológico que la anima, para caer en una suerte de irrealización abstracta e inanidad persuasiva, mientras se queman los bienes materiales que le dan soporte, y proliferan las resistencias críticas a sus mecanismos de seducción persuasiva.

De todo ello da sobrada cuenta la propia trayectoria de los impresos que se ocupan de este régimen de lo festivo y de este «efímero de Estado». Pero da cuenta siempre en la condición supuesta de que no se les interrogue bajo ese síndrome de respeto y de «monumentalización barroca» con que también a este género (y sobre todo a él) se ha acercado un numeroso grupo de historiadores, los cuales desdeñan lo político e ideológico del texto, y lo eligen sólo como objeto de una inquisición más o menos formalista.

Pues, en efecto, un singular género de impresos proliferó en el ámbito de la monarquía hispana a lo largo de la Edad Moderna. Impresos peculiares, en primer lugar, porque no estaban solamente determinados por una voluntad lingüística, discursiva. Sino que aspiraban a alcanzar un registro icónico, presentándose como libros con figuras o «libros de figuraciones», alojando en su interior, mediante el arte del grabado —o de su transcripción discursiva: la écfrasis (o registro de descripción de obras plásticas)—, una dimensión artística, ésta ciertamente más persuasiva y eficaz a la hora de dar cuenta del acontecimiento público[22].

---

[21] Algunos datos sobre la desafección hacia el mundo de la fiesta se pueden encontrar en mis libros *Atenas castellana. Cultura simbólica y fiestas en la Salamanca de los siglos XVII y XVIII, op. cit.*, y en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, op. cit.*

[22] Véase el análisis de A. León Alonso, «Reflexiones acerca de la iconografía y la literatura de fiestas durante el Antiguo Régimen», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3 (1989), págs. 376-381.

Impresos también, es claro que me estoy refiriendo a las relaciones conmemorativas, a los cuadernos de honras, libros de viajes y entradas reales, a los textos variados que se ocupan de reflejar un «efímero de Estado», que constituyen, como han sido denominados, una «escritura del efímero»[23]. Textos cuya característica central es la de mantener una relación determinante con la politización y confesionalización del territorio social, de las cuales son instrumentos privilegiados, mostrando cómo se dominan en clave simbólica un espacio y un tiempo público.

Impresos peculiares, por último, por su carácter paradocumental, en estrecha relación, más que con la fiesta, con los orígenes mismos de los sistemas de representación de valores y, sobre todo, con lo que podríamos llamar el modo de construir el significado histórico y, al tiempo, de crear las figuras nucleares del imaginario de una colectividad.

Pues, en efecto, accedemos al mundo de la fiesta a través del texto. El texto es un filtro retórico sometido a estrategias informativas, «evenenciales»; a efectos persuasivos o propagandísticos; a determinaciones jurídico-documentales.

Todos estos horizontes de recepción y toda esta extensa efectividad puede tener el texto que se presenta como el único mediador viable. Cumple la función del interlocutor legitimado para dialogar con las instancias distantes en lo geográfico o en lo temporal. Discurso cuya autoridad se basa, frente a la historia, en constituir la prueba única de lo «evenencial» acaecido.

Ciertamente, una vez ocurrido, no es posible acceder al plano del acontecimiento, sino a través de una mediación puramente textual. Nosotros no tenemos contacto con la improvisación efímera, sino a través del texto (también en su fragmentación a través de las citas, en los infinitos intertextos que recogen el hecho festivo); eventualmente también en las telas, reposteros o grisallas (signos todos icónico-analógicos), o a través de partituras, y todo otro tipo de signos mediadores, a los que quedaba confiado el trabajo de perpetuación y de constitución del hito en la historia.

La fiesta es, así, en sí misma considerada, una representación que se da a conocer por otras representaciones, a las que podríamos denominar de «segundo grado». Tal como escribe Josef Rodríguez en su relación de fiestas de San Juan de Mata:

[23] Bajo tal denominación se realizó en Cagliari, en 1997, un seminario internacional. Véase ahora parte de las intervenciones editadas por G. Ledda en *Studi Ispanici* (1991/1993), págs. 51-157.

> Aunque el desempeño fue entonces tan notorio como aplaudido, quando faltan instrumentos que eternizen toda memoria falleze, porque no tiene más fiador que la vista y el oído, y de ambos sentidos es inconstante la duración[24].

En efecto, «instrumentos que eternizen», pero no sólo eso, pues se trata también de «reificar» el acontecimiento y, de alguna manera, de crearlo, de producirlo, reproduciéndolo. Así, sobre una base referencial acaecida, se construye un trabajo, una estrategia guiada por las operaciones vertebrales de la selección, de la ampliación hiperbólica, de la reelaboración de materiales. Ello produce dos órdenes de realidades, estableciendo categóricamente, como escribe R. Chartier, «la distinción entre las prácticas discursivas y las prácticas no discursivas»[25].

Una determinación «ecfrástica» guía tal conjunto discursivo de régimen híbrido, pues se trata sobre todo de un proceso de estetización persuasiva, que acoja y se muestre abierto hacia registros icónicos, o que pueda hacer un *traslado* de ellos.

Con el objeto de buscar su efectividad testimonial, un borrado de la singularidad autorial se produce; al tiempo que se extienden un pretendido efecto de objetividad y un aire de crónica «realista». Se crean las condiciones retóricas precisas para extender la imagen de un *autor coral*. Y, en realidad, se trabaja en el sentido de imprimir el efecto de una real co-autoría, o desplazamiento del énfasis hacia el espacio de su efectuación, que es pública, masiva, la cual casi no depende de agentes personalizados, sino que se vive como un proceso total, colectivo, o, al menos, eso trata de asentar su fantasmagoría, el texto. Ello implementa la realidad de un efectivo sometimiento de la verdad objetiva a las necesidades particulares del discurso.

La *relación* de fiestas se instituye en cuanto escritura o «escrituras del poder», con su formulación «publicista»[26]. No sólo en el sentido directo de que ellas actúan como instrumentos discursivos, que establecen las síntesis superiores y dan a la historia el sentido convenido, sino que, al estabilizarse estilísticamente, se convierten en un código ideal para ciertas clases de letrados. Accediendo a él, determinadas elites cul-

---

[24] «Prólogo», Valencia, Benito Macé, 1669.

[25] *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna, op. cit.*

[26] Como la ha descrito R. J. López, «Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen», en A. González Enciso y J. M. Usunáriz Garayoa (eds.), *Imagen del Rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999, págs. 19-63.

turales alcanzan a expresarse en el registro de autoridad. Se instalan, por así decirlo, en el centro del poder, en el corazón de su semántica. La conquista de la producción simbólica *in extenso,* que es el objetivo declarado de los grupo letrados, alcanza aquí, en el control férreo de este género, una rara posición de predominio. Pues el control discursivo sobre la construcción del acontecimiento es la posesión más preciada para generaciones enteras de escritores-criados[27]. Las *relaciones,* lejos de ser textualidad subalterna, textos menores, se instalan como complejo discursivo central para toda organización simbólica, y se convierten en instrumento ideal para acceder al imaginario mismo del poder y sus efectos.

Como analistas, nos conviene mucho apartarnos de estos mismos efectos fascinadores y persuasivos de un género paradocumental, o falsamente verista, para restaurar en él la verdad de su evidencia: la de que da cuerpo a una síntesis interesada de lo que son los grandes ejes de poder simbólico que recorren el cuerpo de lo social.

Cualquier precaución hermenéutica no parecerá excesiva ante estas que son auténticas «maquinarias» para la integración y la unificación doctrinaria. A. I. E., es decir: «Aparatos Ideológicos de Estado», en el sentido althusseriano, que, en el período barroco, funcionaron exhaustivamente, pues a ellos les estuvo en buena medida encomendada la tarea de unificar el imaginario fracturado y disperso de un Imperio vertebrado por una cosmovisión providencialista.

No conviene olvidar este eminente sentido político-textual, pues no hay texto, por ingenuo que sea (y muchas *relaciones* lo parecen), que en estos casos no se encuentre encaminado a la transmisión ideológica, adornada por sus aspectos mitopoéticos y retórico-persuasivos.

Se trata de impresos que se muestran asociados fundamentalmente con el proceso de vertebración del modelo local urbano que pretende para sí la organización contrarreformista[28]. Así pues, formalizan una diafanidad de «lo público» y contribuyen a la espectacularización incipiente de lo que constituye lo más peculiar del espacio social hispano. Son, en más de un sentido, «teatros», donde se escenifica lo público.

Testimonios primeros, entonces, de lo que sería la genealogía de una cultura de masas, urbana, que aquí se mostraría en su estado pri-

---

[27] Sobre estos escritores-criados que participan mayoritariamente en la elaboración de la escritura del efímero, véase J. Simón Díaz, «Los escritores-criados en la época de los Austrias», *Revista de la Universidad Complutense,* 1 (1981), págs. 169-177.

[28] Sobre este aspecto ha tratado J. Pitt-Rivers, «L'identité locale vue à travers de la *fiesta*», en *Culturas populares,* Madrid, Casa de Velázquez, 1986, págs. 11-23.

mitivo, pero por eso mismo llena también de innovaciones y experimentos, como al final veremos.

Es claro en este sentido que la fiesta, el espectáculo institucional y de Estado, al tener un carácter eminentemente dióptrico (es decir, ofrecido a los ojos, concebido siempre en relación de perspectiva con los espectadores)[29], ha forzado el hecho de que en lo que es el proceso de su textualización se aloje siempre una determinante visual, resumida en imágenes o en complejos mecanismos de referencia «ecfrástica» o de construcción retórica, textual, de la imagen.

Ello hace a estos textos un objeto privilegiado verdaderamente pluridisciplinar, en que se exploran, por ejemplo, los cauces de una presencia de las artes en el espacio tipográfico, al tiempo que señalan, además, la Edad Moderna como laboratorio de experiencias para la construcción de una idea de ciudad al modo de gran escenario del «príncipe» (o, mejor, del moderno *Leviathan,* siguiendo a Hobbes) y de sus representaciones[30].

El declive del espectáculo

Pero, más allá de esta visión —un tanto taumatúrgica y monumentalizada— de la fiesta como «escena privilegiada del príncipe», me gustaría marcar la existencia de algunos procesos más materiales, menos idealizantes, los cuales abiertamente concurren en el hecho de la conmemoración, y, por supuesto, en sus transcripciones. Estas últimas —los textos—, por lo que podemos saber, profundamente intervenidas o manipuladas por un plano político mediador, que las concibe como parte de una secuencia o acción de poder, prácticamente asentada en los territorios de la monarquía desde los tiempos en que Carlos V confía a estos instrumentos la elaboración del imaginario imperial y el correspondiente aparato figural mitopoético, en que se resuelve su visión de una historia providencialista[31]. Tal y como si, también en el caso del

---

[29] O, como ha definido G. Debord *(La sociedad del espectáculo, op. cit.,* pág. 43): «El espectáculo como tendencia a visualizar, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible.»

[30] Para la definición de esta idea de ciudad como escenario ideal para el príncipe, véase el libro de la exposición *El poder y el espacio. La escena del príncipe,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1976.

[31] Sobre la construcción del lenguaje simbólico artístico en el entorno del Emperador, y la importancia que, dentro de él, se concede a los jubileos y dramas de pompa estatal, véase el libro seminal de R. Strong, *Arte y poder,* Madrid, Alianza, 1989.

Imperio español, se hubiera intentado, en efecto, cumplir el proyecto totalitario enunciado tiempo después por Napoleón: el «dirigir monárquicamente la energía de los recuerdos (históricos)».

Un gran angular sobre la conmemoración y la pompa estatal, que hace de la Corte un «centro ejemplar» y, en realidad, un «teatro»[32], situaría el período áureo de estas manifestaciones entre los ciclos festivos de vida y muerte de Carlos V[33] —comenzando, por ejemplo, con la entrada en Brujas de 1515, que produce el primer impreso ilustrado—, hasta ese inevitable 1789, momento en que las propias fiestas, así como los libros de fiesta y conmemorativos, presentes a lo largo de toda la era barroca, se revelan inviables, enteramente superfluas ya para la mentalidad ilustrada: época de cierre, el XVIII, que produce, como ha visto R. Chartier[34], un «desencantamiento» y una desacralización del espacio público. Luces de la razón crítica, arrojadas ahora sobre el sistema de representación simbólica del Barroco, que, por boca de Jovellanos, señalaban la inutilidad aparencial de tal existencia, cuando, con motivo de una efeméride de Carlos IV, el polígrafo escribía:

> Jamás echo los ojos sobre el precioso cuaderno que nos ha conservado la idea y la memoria de los más apreciables de estos adornos, que no se excite en mí un vivo sentimiento de dolor. Porque no puedo dejar de exclamar a la vista de sus bellas estampas: ¡he aquí lo único que nos ha quedado de tantos millones gastados en 1789![35].

Desde esta constancia que debe situar estos libros de fiesta en el dominio de un Antiguo Régimen liquidado, cabe decir que el agotamiento y la neutralización estética y política del género se produce en realidad mucho antes, en un proceso que entre nosotros está marcado por la degradación de su complexión simbólica, que se agota en la repetición estereotípica de imágenes-cliché.

Luego daremos una explicación a esta poco atendida decadencia pronta del imaginario del arte de efímero para el ámbito hispánico. Una explicación, por cierto, que vaya un poco más allá de la consabi-

---

[32] Como ha sido en efecto estudiado para el caso significativo de Madrid en cuanto metrópoli imperial. Véase M. J. del Río Barredo, *Madrid urbs regia. La capital ceremonial de la Monarquía católica,* Madrid, Marcial Pons, 2000.

[33] Un último acercamiento a esta cuestión lo ofrece el catálogo *La fiesta en la Europa de Carlos V,* Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

[34] *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII,* Barcelona, Gedisa, 1995.

[35] G. M. Jovellanos, *Diarios,* Barcelona, Planeta, 1976, pág. 178.

da suposición de que fueron la escasez de grabadores autóctonos y la penuria de las prensas y los comitentes lo que forzó primero tal decadencia y, luego, su desaparición misma, en medio de las burlas de las generaciones de preilustrados e ilustrados, los cuales señalaron tal género como la servil expresión fracasada del universo mental del absolutismo confesional.

Antes, es preciso dedicar unas observaciones al real momento que viven entre nosotros los estudios relativos a la «sociedad del espectáculo» particularmente barroca.

Cabe señalar aquí una evidencia: que el panorama de estos estudios sobre fiestas vive enteramente dependiente del paradigma maravalliano, que, asentado hace ya un cuarto de siglo, ha terminado por conquistar los últimos reductos de resistencia académica a sus postulados, haciendo casi imposible pensar los objetos de una cultura masiva urbana y espectacular de la Edad Moderna hispana en otros términos que no fuesen los que aquel historiador fijó en su día.

Todo el modelo analítico posible vive de la evidencia, pues, de que lo que afecta a la cultura de masas urbana es pura expresión de los valores (y correspondiente construcción retórica de una perspectiva del mundo) de unas clases, que lo conciben como medio fascinador y acrítico para establecer uniformidades, preservar intereses de grupo y favorecer síntesis tranquilizadoras, las cuales resalten las adhesiones y unanimidades. Todo ello en el seno de unas sociedades que, por otro lado, manifiestan ser extremadamente violentas, fragmentarias y estamentales.

Y aún podríamos añadir, para el caso del Imperio español, que interpretamos lo espectacular y sus registros como tendentes a construir por aquel entonces una muy evidente defensa contra el sentimiento de fracaso y responsabilidad histórica (pues muy pronto se abrió para el conglomerado imperial español el ciclo en que lo que había que *lamentar* era superior a lo que había que *celebrar,* en sentido estricto).

En suma, la cultura toda, de la que lo espectacular y teatral constituye su síntesis masiva y urbana, es una maquinaria conceptual que resuelve en planos simbólicos y metafóricos y, en general, «artísticos» (y en términos marxistas: hasta de concreta *alienación)* los instantes densos, difíciles, históricamente preñados de las travesías sociales.

El ejemplo del patriarca Ribera es contundente, cuando leemos cómo en 1609, desde la atribulada y revuelta metrópoli valenciana, que sufriría los rigores económicos de la medida de la expulsión morisca, exhortaba así a la fiesta y al trabajo de los artistas y decoradores:

> Os ruego a todos los que teneys, o lugares que han sido de moriscos, o casas de ellos, que hagays una grande fiesta, la mayor que pudiéredes, el día que se pusiere el Santísimo Sacramento en vuestras Iglesias, y que assí procureys adornar el santo Altar donde se ha de reservar quanto permitiere vuestra posibilidad[36].

Pero yo creo que este poderoso modelo analítico maravalliano, y el trabajo de sus seguidores, al trasladarse al hecho de la imprenta, al tomar como objeto la producción impresa y el vasto mundo de las *relaciones,* reclama un análisis muy distinto, que yo no sé si se ha terminado de abrir paso entre nosotros.

En particular, porque entonces habrá que hablar de una situación multipolar de esta producción, en cuanto vinculada a urbes y ciudades en toda la extensión de la monarquía supranacional, y, dentro de estos centros, a organismos, promotores e ideólogos comprometidos en cada caso con su interés privado.

Así que se haría preciso el delimitar cuidadosamente el *espacio* de esta producción impresa, la cual abarca dos continentes (si dejamos algunos ejemplos que se producen en el África hispana), y, dentro de ellos, unos reinos y situaciones políticas y de tejido intelectual muy diferenciadas, que impiden toda síntesis tranquilizadora.

En esta situación se encontraría la producción impresa que abarca las posesiones españolas en Europa, incluyendo Portugal[37], que se muestra muy activa en la elaboración de un imaginario conmemorativo de signo imperial, que se verá prolongado hasta el ocaso de la presencia habsbúrgica en Europa con Felipe IV.

Estaría, también, el mundo de los virreinatos coloniales americanos; territorios abiertos a praxis de colonización simbólica, los cuales se incorporan tardíamente, con una gran especialización en el imaginario del luto y del dolor de referencia áulica[38], y con un intento sincretista que ha producido algunas curiosidades historiográficas, como

---

[36] Sermón predicado por el patriarca Ribera el 27 de septiembre de 1609. Citado en el libro de F. Márquez Villanueva *El problema morisco desde otras laderas, op. cit.,* páginas 295 y ss.

[37] Acerca de la presencia «mediática» de la Corona habsbúrgica en su reino de Portugal, véase F. Bouza, «La soledad de los reinos. El Portugal de los Felipes en la monarquía del Rey Ausente», en A. González Enciso y J. M. Usunáriz Garayoa (eds.), *Imagen del Rey..., op. cit.,* págs. 155-163.

[38] Sobre ello, véanse los trabajos de V. Mínguez, en especial «Los Reyes de las Américas. Presencia y propaganda de la Monarquía Hispánica en el Nuevo Mundo», en A. González Enciso y J. M. Usunáriz Garayoa (eds.), *Imagen del Rey..., op. cit.,* págs. 231-259.

pueda ser el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz, que desenvuelve en sus explicaciones simbólicas los planos de lectura humanista todavía presentes en la fase terminal de la fiesta barroca[39], mezclándolos con elementos críticos y formaciones culturales antihegemónicas.

Y está el mundo de los reinos, provincias y centros de significación diversa propiamente peninsulares, donde se condensa la historia más difícil de resumir, y cuyo sentido dominante trataré de circunscribir a unos precisos conceptos, hasta aquí poco manejados por la crítica dedicada a estas cuestiones de efímero estatal.

«No el rico adorno y la imperial grandeza mueva a curiosa admiración y espanto...»

Hay que empezar por señalar en este mecanismo reproductivo de la imprenta que da cuenta del hecho conmemorativo, festivo o espectacular en la Península, que todo él gira en torno a una dinámica próxima al *ultratelismo* (es decir, de algo situado fuera de fines reconocibles). Se trata, en su proliferación realmente monstruosa, de una producción desbordada, marcada por el clientelismo y la presión emulatoria, que pronto rebasa los propios mecanismos objetivos de rentabilidad política que determinan su existencia. Ello da cauce en realidad a lo que podemos suponer se produjo en el tiempo a modo de una suerte de «histeria representadora», o necesidad perentoria de articular eventos, de conceptualizar y tematizar las praxis simbólicas a que se entregaban con pasión las instituciones y quienes deseaban servirlas.

La práctica barroca de la fiesta manifiesta la tensión política, doctrinaria, que la anima, con una exacerbación de los mecanismos a los que se confía. Lo cual, ciertamente, acaba comprometiendo el espacio

---

[39] Textos celebrativos que suponen también un instrumento central para el asentamiento ultramarino de una hegemonía ideológica y de una verdadera *koyné* cultural. Véase, ahora, el reciente libro dedicado a estas perspectivas sobre la fiesta novohispana de D. Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998. Pero textos, como arriba decíamos, en los que se formaliza una «cultura de la respuesta» de signo criollista, como ha visto M. Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, *op. cit.*, y, también, en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, J. Pascual Buxó, «Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz», en M. Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM, 1994, págs. 245-255. Asimismo, G. Sabat-Rivers, «El Neptuno de Sor Juana Inés de la Cruz: Fiesta barroca y programa político», *University of Dayton Review*, 16/2 (1983), páginas 63-73.

institucional hasta sus más bajos fundamentos. Así, por medio de un proceso de «capilarización», logra lo celebrativo y exaltatorio adueñarse de una pluralidad de objetos susceptibles de evento, conmemoración y construcción mitopoética, incluso en aquellos casos en que, por su naturaleza, determinados objetos o acontecimientos no se prestan al proceso de sublimación que la representación alienta.

El resultado de estas dinámicas, próximo a lo que Bataille llamará el *gasto de consunción,* y el sacrificio que va más allá de la anulación de los excedentes[40] deteriorarán las bases y reglas de una conducción prudente de lo público (como señalarán los arbitristas), y terminarán socavando economías y colapsando los ritmos de producción de una «España barroca», en esto siempre con más tendencia a lo representativo que a lo productivo. Como escribía Núñez de Castro:

> Se peca en el exceso, pero también en el defecto; convienen los aparatos, pero ha de regirlos la razón, moderarlos el tiempo y tasarlos la prudencia. Los gastos deben servir al decoro, no al fasto; a la veneración, no a la jactancia[41].

A todo este proceso acompaña y da cauce interpretativo una producción impresa, en torno a la que cabe también ahora decir que urge romper el espejismo de quienes han creído recorrer con seguridad mínima el camino que separa el suceso del texto.

Más bien, cabe introducir la sospecha de que el texto (la *relación)* se independiza pronto de cualquier tipo de servidumbre hacia una realidad a la que, en efecto, no pretenderá tanto describir como construir en torno a ella un sentido preciso, manipulado, *ideológico.*

Disyunción entre realidad —acontecimiento, evento, fiesta— y texto —*relación*—, lo cual nos permite también experimentar todo género de dudas sobre la existencia manifiesta de la primera. O, incluso, ¿por qué no?, atribuir a la realidad lo contrario de lo que de ella predican los textos. Es decir, en numerosas ocasiones aquella debió inevitablemente de precipitarse en el fracaso, y aun en la suspensión, desembocando en la pura inexistencia, como cuando el calor disuelve la fiesta de entrada real programada por la ciudad de Zaragoza para Felipe II.

---

[40] G. Bataille construye estos conceptos de gasto, derroche sacrificial..., sobre todo en su *La parte maldita, op. cit.*

[41] *Libro histórico político. Sólo Madrid es Corte* (cit. por J. Elliot, *España y su imperio,* Madrid, Alianza, 1991).

Pero las problemáticas reales que afectan al hecho festivo en su realización y acontecer no tienen por qué tener una transferencia estricta al campo del escrito, pues la misión esencial de éste no es la *verdad* del acontecimiento (sino, en todo caso, la presentación del acontecimiento *como verdad).* Es evidente, para todo el dintorno cronológico de la era barroca, que un proceso de textualización creciente se hace profundamente competente en la labor de «enmascarar» el evento, suprimiéndolo como referente. Es decir, que el primado de lo letrado y su independencia real —y diferencia temporal— con respecto al acontecimiento lo hacen capaz de reificarlo enteramente. De lo cual es testimonio esa observación de Alvar Gómez de Castro a Felipe II, cuando aquél ofrecía al monarca la posibilidad de enmendar «conforme a lo que a vuestra magestad le pareciere» el texto de la relación de la entrada en Toledo, antes de enviarlo a imprenta.

Transferencia de la problemática real al texto, concebido como campo esencial de juego de valores. Por consiguiente, «metástasis» de la escrituras; «logorragia» particularmente palpable la de este género, que responde a una demanda de la política hispana, en cuanto sociedad necesitada de una maquinaria moralizadora, de un discurso hegemónico ininterrumpido sobre sí misma. Cosa, por cierto, que podremos ver ya muy tempranamente consolidada desde la conexión de fiesta y emblemática que se produce en *Publica laetitia,* la entrada del cardenal Silíceo en Alcalá[42], donde se tematiza la construcción social de una *doxa,* de un «acuerdo» público sobre el sistema de valores, y ello por vez primera expreso en el libro inaugural de la emblemática hispana, uno de los primeros ejemplos que abren el registro festivo[43].

En ello se manifiesta por entonces la necesidad de una construcción ideológica firme, realizada a través de materiales textuales y registros de citas, y aun eslóganes o lemas, que refrenden un estoicismo cristiano volcado sobre las masas, y producido en cuanto discurso legitimador del poder y de la dirección concreta que en cada momento se está imprimiendo a las acciones de Estado.

Pero inscrito también en esta condición manipulativa, instrumentada masivamente, aparece como inherente a ella, y una vez que se han

---

[42] Esta pieza tan significativa, por lo temprana, de la unificación y captura de los géneros emblemáticos para el campo celebrativo ha sido estudiada por P. Martínez Burgos, «*Publica laetitia.* Humanismo y emblemática», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 2 (1988), págs. 129-142.

[43] Para el papel ideológico que cumple la emblemática hispana del Siglo de Oro, véase mi *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, op. cit.*

rebasado la etapa carolina y los primeros momentos del reinado de Felipe II, el deterioro estético. A lo menos acaece en los planos del aparato estatal conmemorativo el hundimiento ostentoso de la *inventio* (y con ello de la dinámica misma en que se fundamenta la creación mitopoética). Algo que, podemos suponer, afecta por igual a los propios mecanismos festivos, que girarían a partir de un determinado momento en torno a un conjunto de lugares comunes, y en lo que también se refiere a la imprimación discursiva, a las *relaciones* de fiesta mismas, pronto caídas en una percetible degeneración conceptual.

Es precisamente por esta vía del estudio de la degradación estética y ética, así como de la penetración del *kitsch* en el mundo de la espectacularidad hispana altomoderna[44], como podemos mejor entrever la superación crítica del modelo maravalliano, retomando en el punto en que el historiador lo dejó este planteamiento, por él apenas esbozado.

Cabe pensar de la tan traída magnificencia estética de la solemnidad barroca que, lejos de perpetuarse en un tiempo sin transcurso, ni natural declive, no logra afirmarse enteramente como productora de fantasmagorías. Se deshace, en realidad, pudiendo suponerse por muchos testimonios que no termina por asentar una *illusio* generalizada (ni un respeto universal a sus productos persuasivos).

La suspensión y maravilla en que tanto confían los maravallianos, en su exaltación de la retórica barroca, probablemente, no llegan en aquel tiempo a todos, ni en realidad actúan con la grandiosidad y «efectos» que de ellos se suele hoy predicar. Se produce, por ejemplo, un bien visible desánimo de la conciencia intelectual ante estas manifestaciones que buscan la adhesión acrítica (es el caso de Cervantes, el caso de Quevedo, de Juan de Jáuregui, de Núñez de Castro, del propio Góngora...)[45]. Un «cansancio del espectáculo» y una nihilificación de sus efectos, podríamos decir, advienen a la escena de recepción, pudiéndose asegurar que su desautorización se produce soterradamente y alcanza a todas las clases[46].

---

[44] El tema comienza ahora a ser explorado, véase de B. Pregelj, «El *kitsch* en el Barroco hispano», *Verba Hispanica* (Ljubljana), 8 (1999), págs. 71-100.

[45] Véase, por ejemplo, de éste último el poema «Urnas plebeyas, túmulos reales» (estudiado por G. Poggi, «Un soneto de Góngora y una fuente italiana: *Urnas plebeyas, túmulos reales*», en M. García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad, 1993, págs. 787-792), y los sonetos 119 y 120 (de la ed. de B. Ciplijauskaité, *Sonetos,* Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981), que reflejan la burla de los túmulos construidos en Écija y Jaén para la reina Margarita de Austria.

[46] O, según qué contextos, de modo muy explícito. Por ejemplo, condenando la frivolidad y falta de piedad que se observa en las fiestas religiosas, cosa que hará Francisco

Lo más característico del desarrollo de lo barroco conmemorativo hispano es que el discurso humanista que en él habita se hace repetitivo y gastado, y objeto en realidad de burlas, en la línea cervantina de señalar que el espectáculo fracasa en sus expectativas hiperbólicas, a las que la crítica cortará el vuelo de raíz: «fuese y no hubo nada», como leemos en la celebrada poesía tumular de Cervantes[47].

Efectivamente, una de las vías por donde penetra la modernidad en el cerrado campo conceptual barroco hispano es esta percepción de que la construcción simbólica, en concreto, el aparato metafórico que rodea el centro de poder cortesano[48], es la pura expresión de una alienación social que tiende un velo, incluso no demasiado sutil, entre la crisis sistémica secular y la masa[49].

Se asiste probablemente a un fracaso del orden espectacular hispano, sometido al juego contrastivo de una realidad decadente y de una sociedad en plena fractura y profundamente desgarrada por el sistema de diferencias[50].

Fracaso e inviabilidad del espectáculo altomoderno hispano, forzados también por la incapacidad de acceder a un «modelo sereno», que podríamos caracterizar como lúdico-burgués, en que se hayan hasta cierto punto limado las tensiones jerárquicas, atenuándose las pretensiones totalitarias sobre el dominio de las masas[51]. Algo que entre los nuestros, definitivamente, no termina de abrirse paso.

Santos, en su *Los gigantones en Madrid por defuera y prodigioso entretenimiento, festiva salida al Santo Cristo del Pardo,* en *Obras en prosa y verso,* I. Madrid, Francisco Martínez Abad, 1723 [1666], págs. 341-455. Ello recoge un viejo tema querido por el primer humanismo, sobre todo en lo referido al rechazo de la pompa funeral. Véase este rechazo activo en la carta al almirante de Castilla, Don Fadrique Enríquez, en las *Familiares* de Antonio de Guevara, también en la *Silva de varia lección* (Madrid, Castro, 1589, I, pág. 405), de Mexía, o en el *Libro de la verdad,* de Pedro de Medina *(Obras,* Madrid, CSIC, 1944, I, pág. 315).

[47] Me refiero, es obvio, al poema «Al túmulo sevillano de Felipe II». Texto estudiado por F. Ayala, «El túmulo», en *Obras escogidas,* Madrid, Aguilar, 1972, págs. 718-729.

[48] Sobre la tensión que anima el doble cuerpo del rey, a un tiempo eterno y contingente, véase el último trabajo de A. Feros, «Vicedioses pero humanos, el drama del rey», en *Cuadernos de Historia Moderna,* 14 (1993), págs. 103-131.

[49] Lo cual será señalado con notable energía, como hemos visto en el caso de Jovellanos, en los albores mismos de la Ilustración. R. J. López analiza algunos casos de crítica de la fiesta en la temprana Ilustración, en «Ceremonia y poder...», en A. González Enciso y J. M. Usunáriz Garayoa (eds.), *Imagen del Rey..., op. cit.*

[50] Recientemente estudiado por R. J. López, «La imagen del rey y de la monarquía en las relaciones y sumas de las ceremonias públicas gallegas del Antiguo Régimen», en M Núñez Rodríguez, *El rostro y la máscara,* Santiago, Universidad, 1994, págs. 197 y ss.

[51] Poder, representación, masas. Véase un análisis de nuestros días sobre estos conceptos en E. Canetti, *Masa y poder,* Barcelona, Mario Muchnik, 2000.

Los libros de efímero estatal, más que expresar, como aseguran muchos de sus analistas, en términos fascinadores, y, desde luego, monumentalizadores, la construcción mitopoética del mundo, revelan justamente lo que conforma su inutilidad epistemológica, mientras manifiestan las tensiones insoportables de un modelo tal que no puede alcanzar tampoco en esto su umbral de modernidad y cambio.

La dependencia excesiva que en el lenguaje metafórico de la festividad altomoderna hispana se produce con relación a cosmogonías arcaicas, y a códigos simbólicos de recurrentes conexiones metafóricas, pronto convierte el sistema todo en espectáculo regresivo, tópicamente previsto en la limitación con que se exhiben sus figuras vigiladas.

Así vemos poco a poco alzarse un modelo singular de impresos de fiestas hispanos. Impresos de los que podemos decir que mantienen una serie de características singulares dentro del universo occidental, y se apartan, hasta donde sabemos, de los cauces discursivos y de los niveles de realización icónica prototípicos de las monarquías absolutistas europeas.

Se promueve hasta el extremo, en estos escritos de honda raíz hispana, la invasión totalizadora del ámbito de lo numinoso y ultraterreno, ocasionando un forzamiento y una violencia sistémica contra natura. En lugar de eventualizar, de politizar, lo que en definitiva es «materia civil», se «eternaliza» tal objeto, y se dota de una estatura trascendente al orden de lo real.

Se concede, pues, *estatuto metafísico* (podríamos decir una «sacramentalización»), en lo que es una operación metafórica arriesgada y tensa, a la más grosera de las físicas o fisiologías. Como bien revela por doquier ese superpatrón de festividades hispanas, ese San Isidro, labrador de mancera y buey, representado siempre arando prados celestiales, retóricamente investido de galas gongorinas y de un complejo y alambicado *conceptismo teológico.*

Es que entre tanto se ha producido la «sayaguización» de la fiesta hispana. La presencia de un Sancho Panza desastrado se hace inherente al mecanismo mismo de lo festivo, que acoge retóricamente estas figuraciones de lo popular y bajo con la intención de realzar aún más «lo subido» y culto.

Lo cual equivale a decir que se ha puesto en marcha un proceso de introducción de modelos populares, vastos y chocarreros, que se revelarán expertos en disolver con sus jergas las construcciones humanísticas, o hacerlas risibles. Muy pronto, con seguridad ya desde fines del siglo XVI, aquel Sancho Panza al que aludíamos se populariza irrum-

piendo en el ámbito festivo y contribuyendo a la carnavalización incluso de lo más sacro y, por supuesto, de lo político[52].

Como bien sucede cuando, en medio de las celebraciones luctuosas por Luis I, irrumpen en la ceremonia las cuadrillas de la «nación vizcaína», haciendo burlas sobre la idea funeral de una monarquía que no encuentra ya el lenguaje espectacular que pueda mantener su ideología[53].

Entre tanto, lo que también se produce en esta escena de los libros de fiesta es un desplazamiento de la óptica urbana burguesa y civil[54]. Desaparecen o se hacen inútiles los elementos corográficos, que habían presidido el amanecer del género, y que le hacían por entonces, primera mitad del siglo XVI, cobrar algún sentido práctico.

La ciudad y la ciudadanía se eclipsan como campo de perspectiva estética y fuente central de figuras para el imaginario de una Edad Moderna cuyo vector más importante, sin embargo, va a ser el que queda precisamente comprometido por el concepto de sociedad civil[55]. Así, el mundo de valores burgueses urbanos sufre una brutal *desrealización*. O, mejor, no llega en realidad a constituirse, ello en unas fechas que se antojan decisivas para la normalización de los proyectos políticos.

Esa desaparición de la representación cumplida de lo que era el tejido económico y social de las urbes hispanas no se produce bajo la forma de creación de un vacío, de una inexplicitud o ausencia de otras referencias, sino que, más bien, su desalojo es en verdad la condición misma de lo que permite dar entrada al campo imaginario opuesto: lo sacro, la representación de poder eclesial que se emplea en cambiar y resemantizar el desorden urbano de signo comercial y «profano», mediante la pura supresión de su determinación ubicadora. En esta estra-

---

[52] Véase A. Redondo, «Sociabilités et solidarités/segregations festives: carnaval aristocratique et carnaval populaire à Madrid vers le milieu du XVII siècle», en A. Redondo (ed.), *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVI et XVII siècles)*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université, 1991, págs. 63-76.

[53] Lo cual he mostrado en el caso particular de las exequias universitarias por Luis I en Salamanca en mi libro *Atenas castellana...*, *op. cit.*, págs. 151 y ss.

[54] Se trata de otra manifestación de peculiaridad de un mundo hispánico en que la construcción civil de la ciudad deja paso a su «invención» mítica y poética. En ella acaban trabajando antes los poetas, artistas, corógrafos e historiadores que los arquitectos y los urbanistas.

[55] La fiesta tomada por los contenidos eclesiásticos se independiza incluso de la nota local, volviéndose de espaldas a ella, como puede notarse en el estudio de T. Zapata *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fusión S. L., 2000.

tegia, como señala el relator mexicano Carlos Sigüenza y Góngora, hasta el hambre de las masas desaparecerá embebida por el espectáculo: «la plebe divertida en semejante ocasión [conmemoración de las bodas de Carlos II] se olvida del comer por acudir a mirar»[56].

La ciudad es sólo por entonces el sostén, la base física mínima sobre la que se alzará pronto una auténtica «geografía paradisiaca»[57], dando entrada a la «Iglesia del cielo», entronizada en la tierra[58].

Es desde esta perspectiva como podemos entonces comenzar a leer, de manera diversa a la hasta hoy realizada, textos fundamentales de las relaciones de fiesta, cual quizá, entre todos, ese impresionante libro de fiestas que pasa por ser la joya del XVII, en virtud, fundamentalmente, de sus extraordinarios grabados: *Fiestas de la Iglesia Metropolitana de Sevilla*[59].

Lo más notable de lo sucedido en la superficie de las planchas de grabado de este libro, ejecutadas por famosos artistas —Matías de Arteaga, Juan Valdés Leal...—, es la práctica desaparición que en ellas se manifiesta de un diálogo urbano entre polos de autoridad diversos o, al menos, de lo que pudiera significar la tensión inherente a toda espectacularidad. Es decir, se eliminan del registro y existencia de los propios grabados lo que es el espacio de recepción, la presencia de público, la constancia gráfica y visual de que existe una sociedad civil a la que va dirigido todo el aparato celebrativo.

Presencia de una sociedad civil que es una necesidad interna de estos sistemas de comunicación social, que, sin embargo, está aquí, en este caso, como en otros, elidida en favor de un autarquismo absoluto y un señorío excluyente del campo de representación, instrumentado por parte de la institución hegemónica, la Iglesia, nunca como hasta entonces tan «triunfante». Hasta los cuerpos ciudadanos son objeto aquí, en estos grabados del libro de Torres Farfán, de un no-tratamiento, de una sospechosa desaparición, que los sustituye por los, a otros efectos, más elocuentes y determinantemente simbólicos *hitos de piedra,* en que se expresa la voluntad monumentalizadora de la institución eclesial, como comitente (y dueña, tal vez) absoluta de la demarcación urbana.

---

[56] *Alboroto y noticia de México del 8 de junio de 1692,* México, Museo Nacional, 1932, pág. 115.

[57] Para el estudio de los patrones que sigue esa construcción geográfica del paraíso, imaginado en términos «terrestres», véase el libro de A. Martínez Arancón *Geografía de la eternidad,* Madrid, Tecnos, 1987.

[58] Para el caso concreto de esta sublimación, realizada a propósito del caso singular de Toledo, véase *supra* el capítulo 3.

[59] Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

Y es que entre tanto los ideólogos eclesiásticos han sustituido completamente a las cámaras cortesanas que, todavía en 1548, organizaban la dimensión política del evento, caso de Calvete de la Estrella, y le daban entonces toda su dimensión civil. Han sido relevados de sus funciones aquellos verdaderos cronistas del Imperio que, en una primera época enseguida rebasada, luchaban en sus textos por lograr un equilibrio entre los contenidos teocráticos y el necesario diálogo con las clases urbanas.

La intervención intelectual de la Corte en el «efímero de Estado» más allá de la segunda mitad del siglo XVI sólo se sigue dando de una manera efectiva en las posesiones europeas, justamente necesitadas de un sistema de representación que actúe *in absentia:* Amberes, Nápoles (que todavía en 1598 será la receptora de una rígida normativa sobre tipología ceremonial)..., mientras se afloja o desaparece el control áulico en el aluvión festivo peninsular[60].

Teatro funeral

Es en este modelo sometido fundamentalmente a lo eclesial donde entonces se produce la concentración de los recursos visuales, estabilizados en torno a la mostración de los tópicos referidos a la muerte. Campo semántico específico, donde se hace costumbre la utilización de una reducida serie de estilemas representativos y de estereotipos icónicos.

Característica de este régimen mortuorio de lo festivo será, incrementándose con el tiempo, la concentración en las estructuras tumulares (que pasan con un éxito imprevisto al mundo de los virreinatos americanos, creemos que por la conexión de los planteamientos estéticos que revelan con las estructuras emblemáticas de los retablos, verdaderos espacios semánticos —auténticos «blasones»— del imaginario colonial)[61].

Lenta, progresivamente, el modelo se torna cerrado a cualquier ampliación novedosa de su horizonte, adquiriendo una autarquía retro-

---

[60] Para el caso de los virreinatos transoceánicos, veáse V. Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I/Diputación de Castellón, 1995.

[61] De esa importancia programática del retablo y de lo relacionado con él para la organización simbólica barroca ha dado cuenta J. Vilaltella, «Las amenazas de la decoración: apuntes teóricos y relecturas de la arquitectura religiosa del barroco mexicano», en P. Schumm (ed.), *Barrocos y modernos, op. cit.*, págs. 239-277.

alimentada, de la que en rigor ni siquiera podemos constatar que alcanzara espectadores y, en el caso de las *relaciones,* lectores.

Esto provoca una desafección profunda de los intelectuales y los artistas, cuya colaboración se convierte así en mecánica, no inventiva, generando una producción servil y adocenada. De ella podemos decir que en modo alguno actúa, en ninguno de los campos posibles —con la salvedad expresa de la poesía visual—, como ese vector de experimentación de modelos con que ha podido ser vista por determinados analistas[62].

Los contenidos icónicos, artísticos —los objetos artísticos así generados por el «efímero»—, entran en realidad en decadencia acelerada. Siendo esta decadencia mayor en lo que se refiere al mundo de la imprenta (donde se hacen los «traslados» icónicos y discursivos de la fiesta), por una demanda que limita la *inventio* del oficio del grabador, mientras en la práctica lo convierte en un mero proveedor de tópicos iconográficamente probados en una tradición aceptada.

El arte perece, la imaginación creadora huye o deserta de las prensas hispanas que refrendan el mundo de la fiesta, podríamos decir que debido a una efectiva yugulación de su vital referencia polisémica.

La degeneración de este mundo del diseño y de la idea espectacular incluye como factor la desaparición de los pasos intermedios, en que se resuelven los complejos mercados del arte y la representación. Por ejemplo, de los «rasguños», diseños e «ideas» dibujadas para las planchas. Se extiende por este campo una concepción vicaria del dibujo (que es, entre tanto, la base misma sobre la que se sustenta la representación del «efímero»), que, por lo demás, como ha visto Pérez Sánchez, está sometido a una estricta vigilancia sobre su iconología[63].

Pero la ausencia de planteamientos estéticos o su decadencia se ve palpablemente también en que no se constituye, en ningún centro de poder peninsular, lo que podría definirse como un cuerpo estable de comisarios, de iconólogos o *curatori.* En consecuencia, en el ámbito hispano no hay academias que intervengan en el proceso, o es muy ocasional su participación en él. Justo al contrario de lo que puede suceder en casos como el de la corte de los Médicis, donde las academias

---

[62] Singularmente por los historiadores del arte que han interpretado las arriesgadas decoraciones efímeras como la construcción virtual de «ensayos» para nuevas tipologías de lo barroco. Véase, por ejemplo V. Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco español,* Madrid, UNED, 1992.

[63] A. E. Pérez Sánchez, «La práctica del dibujo en la España barroca», en F. Álvarez, A. Bonet Correa *et al., Figuras e imágenes del Barroco, op. cit.,* págs. 113-143.

son la base misma de la aportación de ideas y diseños al mundo festivo, y donde éstas actúan en realidad como su centro de control estético e ideológico[64].

Definitivamente, el sistema de representación de valores que encarna el cuerpo más bien místico que político del Imperio hispano fracasa también, por una lógica que, pronto se ve, excede a la que fundamenta la existencia misma de la propia empresa capitalista y gestora.

En otro lugar, hemos reseñado la dimensión de exceso y derroche, los componentes de ultratelismo y desmesura con que se produce el universo pretendidamente taumatúrgico de la fiesta hispana barroca y sus documentos[65]. Señalemos ahora también cómo, por lo que sabemos, en los centros de producción de efímero hispano no se generará nunca una red estabilizada sometida a tradición ni orden alguno en la gestión del evento y la conmemoración.

La práctica del depósito y la conservación de materiales, incluidos, naturalmente, los de la imprenta, algo que fue práctica común en Nápoles, en Amberes o Florencia, nunca se produjo con continuidad en la Península. Por contra, el saqueo popular y la dispersión de materiales y esfuerzos fueron entre los nuestros una concesión más al carácter muy violento del peculiar contrato social hispano, y están en consonancia con el conflicto explosivo que alienta en las manifestaciones públicas, siempre excluyentes y estamentales.

Escritura y monumentalidad

Sin embargo, quizá no todo es decadencia y estabilización en modelos repetitivos y gastados. No todo se resuelve en final inviabilidad y en una general decadencia del espacio de representación conmemorativo y festivo peculiarmente hispano.

Aproximadamente a partir de las décadas de 1620 y 1630, se abre una salida marginal y sorprendente, a través de unas prácticas tipográficas que aspiran por entonces a sofisticarse. La extravagancia poemática y el nuevo papel que en el contorno de la ciudad tiene la escritura monu-

---

[64] Según se puede comprobar, con ocasión de la revisión del *efímero de Estado* dedicada a la monarquía hispana en Florencia, en el reciente catálogo *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid, Sociedad Estatal para los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

[65] Véase «Gasto, derroche y dilapidación del bien cultural. La economía simbólica de la fiesta», en mi *La península metafísica..., op. cit.*, págs. 342-363.

mental entraron así al servicio del registro festivo[66]. Ello en virtud de la legitimación teórica que le prestan a esta nueva fórmula de comunicación las obras de Díaz Rengifo y, más adelante, sobre todo, de Juan Caramuel. Este último es uno de los teóricos que aproxima el arte tipográfico a la concepción de una *ciudad letrada*[67] y conmemorativa, postulando una escritura «expuesta», una «poética epigráfica urbana», cuyos modelos encontramos reflejados en los textos programáticos, a estos efectos fundamentales, de su *Metamétrica*[68].

Por este camino recuperamos de nuevo quizá lo estético, y una cierta vía de interés que anima el descubrimiento de nuevos ejemplos de relaciones de fiestas, forzando una exploración más detenida de lo que es el vasto corpus todavía por catalogar. Ello, en todo caso, prestó al género un último pábilo de vida, justo antes de que las generaciones de críticos ilustrados deshicieran con su irrisión la anquilosada tópica discursiva en que fundamenta su estatuto barroco.

---

[66] Sobre este nuevo papel de la epigrafía festiva y su traslado al espacio textual, pueden verse un buen número de ejemplos, relativos a la Valencia barroca, en el reciente libro de V. Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1997.

[67] Aludo, naturalmente, pero sólo de manera parcial a lo que A. Rama ha denominado *La ciudad letrada, op. cit.*

[68] Véase un análisis de esta influencia en G. Grilli, «Poesia artificiosa e metametrica nella letteratura catalana», *Annali Istituto Universitario Orientale* (1985), págs. 293-355.

Capítulo 5

El bastión barroco. Metáforas de la decadencia militar hispana

Belona hispana

Aun socavada por las críticas y las reticencias, la imagen de una «bélica Hispania» todavía seguirá siendo proyectada, más allá de la pérdida definitiva de Breda y de las derrotas de Rocroi y Las Dunas. Las representaciones de las «Armas de España» alimentan, hasta ese mismo punto cronológico de «no retorno» que nos hemos dado en este libro, 1680, un imaginario de poder e Imperio. Son figuras y fantasmagorías que buscan todavía su virtualidad y sus efectos en el seno de una concepción de la política orientada a conducir la historia en cuanto prioritario gobierno de las «católicas armas»[1].

No desaparece, ni en realidad se atenúa en nada con Felipe IV, la proliferación de representaciones mayestáticas de un poder político que se encuentra sostenido en los «trabajos de Marte», y cuya subsistencia depende enteramente de una configuración del Estado, que es entendido sobre todo como «fortaleza» o «plaza fuerte», capaz de

[1] Un último trabajo sobre la «razón militar de Estado» puede verse en J. L. Castillo Vegas, «La razón de Estado y la guerra en el pensamiento político español de la Edad Moderna», en J. Peña (ed.), *Poder y modernidad. Concepciones de la política en la España Moderna, op. cit.*, págs. 64-104.

contener el «asedio» de un mundo entera y permanentemente vuelto hostil[2].

En el marco del tratamiento de la imagen regia, no cesan, sino que en realidad se incrementan, como demostró Díez del Corral, los «cuadros de aparato» en los que el cuerpo del Rey se encuentra revestido por los atributos de una gloria militar que todavía parece pertenecerle como su más propia virtud[3]. Los grandes pintores áulicos del período, y a la cabeza Velázquez, se encuentran pues comprometidos en la realización de un campo de metáforas bélicas —como las que, en efecto, se llevan a cabo en la serie de cuadros de batallas del Salón del Reino—, las cuales sostengan la confianza en los atribulados reinos[4].

Por aquellos días, hasta el gobierno de los espíritus o de las almas afligidas se traduce, como veremos, en una serie de metáforas militares que acentúan por entonces la idea de la subjetividad católica como «fortaleza», como místico «castillo», ciudadela de Dios o «morada», en el sentido teresiano que alcanzan todos estos términos[5] [Fig. 32].

Y, sin embargo, es en otro tipo de representaciones de significación más oblicua donde hoy podemos comenzar a leer las señas de algo bien distinto a esta exaltación generalizada de Belona, apuntando en ello una mirada melancólica hacia unos «muros de la patria» que en un tiempo ya dejado atrás, y por citar a Quevedo, habían sido «fuertes», ciertamente, pero que empezaban ya a aparecer «de la carrera de la edad cansados»[6].

Así, en el caso del propio Velázquez, gran articulador de visiones del mundo desde el ámbito de la Corte habsbúrgica, la ejecución hacia 1640 de la figura de un Marte pensativo o directamente *melancóli-*

---

[2] Hostilidad generalizada, que es uno de los *leit motiv* de la literatura arbitrista de la época. Por ejemplo, en el *Discurso presentado al Rey Felipe IV sobre materia militar, con ocasión de hallarse rodeado de tantos enemigos infieles que le hacen la guerra* (cit. por V. Almirante, *Bibliografía militar de España*, Madrid, s. i., 1876, pág. 245).

[3] P. Díez del Corral, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

[4] Quizá, a estos efectos, la *Recuperación de Bahía*, el cuadro de Juan Bautista Maíno, representa algo muy significativo. Véanse las implicaciones del mismo en J. F. Moffitt, «Una emblematización de Felipe IV y el clave alciatino del Salón de Reinos del Buen Retiro», en *I Simposio Internacional de Emblemática, op. cit.*, págs. 255-277.

[5] Sobre ello, véase de N. Braybrooke, «Castillos. Un estudio sobre el *castillo interior* de Santa Teresa», *Arbor*, 265 (1968), págs. 45-55.

[6] Puede encontrarse un estudio pormenorizado de este poema quevedesco en R. M. Price, «A note on the Sources and Structure of *Miré los muros...*», *Modern Language Notes*, 78 (1963), págs. 194-199.

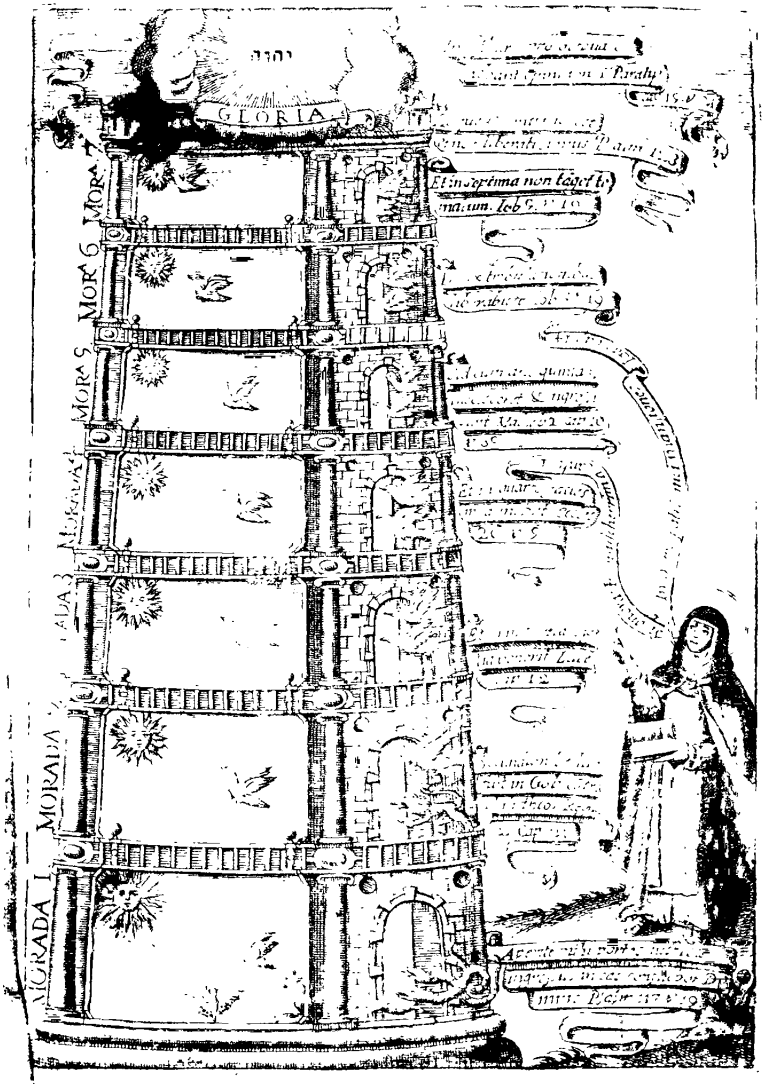


FIGURA 32
El castillo del espíritu. Rojas y Ausa, *Representaciones de la verdad vestida,* Madrid, Francisco Martínez, 1679.

FIGURA 33
Las armas melancólicas. Diego Velázquez, *Marte,*
Museo del Prado, Madrid.

co, de cuyas armas ya sólo retiene un dorado casco de oro, induce a pensar de modo metafórico en la viva imagen figurada de un Imperio de pies de barro, incidiendo ésta y otras pinturas, muy sutilmente, en lo que sin duda pretende ser una reflexión traslaticia y de grave signo alegórico sobre la debilidad y cansancio producidos por el largo e infructuoso —a la altura temporal en que se sitúa la pintura— camino y ejercicio de las armas[7] [Fig. 33].

Así, paralelamente a la exhibición infatuada de una expresiva violencia o «furia española», que se mostraría desplegándose desde los frontispicios de los libros, desde los grabados y las pinturas de época, surge también en determinadas conciencias un clima de desconfianza y abandono en la seguridad guerrera, que había presidido la primera época de victorias en guerras ofensivas. Es algo que se extiende ciertamente en el seno de los grupos intelectuales y artísticos, comprometidos con la traslación de imágenes y representaciones de la idea de un Imperio universal y católico que, a partir de la tragedia de la Invencible, comienza a vivir amargos momentos.

Allí, en los íntimos mecanismos y círculos de elaboración de la producción ideológica del Estado, se abren fracturas y dialécticas profundas que se manifiestan en el seno de los grupos intelectuales a los que se les encarga la misión de realizar síntesis expresivas del momento vivido. Es algo que afecta a artistas como el propio Velázquez, de quien ya hemos dicho que puede ejecutar, alternativamente, imágenes en clave heroica, como también una pincelada meditativa y preocupada de un mundo cuyos fundamentos materiales se deshacen y entran en desagregación. De lo que la situación personal de los soldados de España, contada en tantas autobiografías y narraciones más o menos novelizadas a lo largo del XVII[8], llega a ser un ejemplo máximo, al convertir la figura apicarada y en permanente derrota del soldado en casi un estereotipo y, en todo caso, en un permanente emblema del malestar social, al tiempo que hace de él un signo seguro de la decadencia nacional.

---

[7] Una pintura atribuida a Rembrandt —*El viejo del casco de oro*— recoge el mismo motivo. J. F. Moffitt ha argumentado sobre la misma que no se trata de un Marte, sino de un Saturno. Lo cual sigue siendo favorable para nuestros argumentos sobre un cierto tipo de representaciones que hacen una interpretación melancólica del espíritu guerrero que se habría extendido en el contexto de las guerras de religión europeas. Véase «*El viejo del casco de oro*. Un cuadro emblemático atribuido a Rembrandt», *Lecturas de Historia del Arte* (Vitoria), I (1989), págs. 211-226.

[8] El volumen *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, editado por J. M. de Cossío (Madrid, Atlas, 1956), recoge muchos de estos avatares desgraciados de los hombres de armas en la España barroca.

Entonces, en los pueblos de la Península una figura ridícula comenzará a hacerse popular. Se trata del «Dominguillo», descrito por Sebastián de Covarrubias Horozco en su *Tesoro:*

> Es cierta figura de soldado desarrapado, hecho de andrajos y embutido en paja, al cual ponen en la plaza con una lanzilla o garrocha, para que el toro se cebe en él y le levante con los cuernos peloteándole [...], a este soldado de paja le llamaron Dominguillo, porque le vestían de colorado, color festivo y dominguero, para que el toro le apeteciese con más rabia[9].

Ello acaba por configurar toda una nueva situación en la que el pensamiento militar —y de lo militar— deberá resituarse, forzado ahora por unos hechos que muestran con toda contundencia la implantación de otra *lógica* guerrera[10]. Moderna «razón de guerra»[11], que dependerá enteramente de los vectores sobre los que se desarrolla progresivamente lo que ha sido denominado como la «revolución militar» a que asiste la Era Moderna[12].

---

[9] *Tesoro de la lengua Castellana o Española,* Madrid, Turner, 1984.

[10] «En la nueva literatura, como en la nueva ciencia, se nos muestra el efecto de este tránsito: la fragilidad de las virtudes morales, la futilidad de la imaginación, la impotencia de la voluntad» (A. Campillo, *La fuerza de la razón. Guerra, Estado y Ciencia en los tratados militares del Renacimiento. De Maquiavelo a Galileo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pág. 216).

[11] Como la denomina A. Campillo en su libro *La fuerza de la razón..., op. cit.*

[12] Véase A. Parker, *La revolución militar. Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente. 1500-1800,* Barcelona, Península, 1990. Melancólicamente, algunos pensadores españoles destacarán el cambio de clima guerrero que se sustenta en la continua mejora en la eficacia de las armas a distancia, haciendo entonces el canto crepuscular de un Imperio sostenido hasta ese momento —por ejemplo, 1605— en la pica y en la espada. La cita de *El Quijote* se hace aquí necesaria: «Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina), y corta y acaba en un instante los pensamientos y la vida de quien la merecía gozar luengos siglos» *(El Quijote,* I, cap. XXXVIII). Pero con razón se podría hacer otra, ésta más interesante, del propio Gracián: «...Que no puede ser otro una invención tan sacrílega, tan execrable, tan impía y tan fatal como es la pólvora, dicha así porque convierte en polvo el género humano. Ésta ha acabado con los Héctores de Troya, con los Aquiles de Grecia, con los Bernardos de España; ya no hay corazón ni valen fuerzas, ni aprovecha la destreza: un niño derriba un gigante, una gallina hace tiro a un león, y al más valiente el cobarde, con que ya ninguno puede lucir y campear» *(El Criticón,* Crisi 8, segunda par-

El país, por extenuación económica, perderá, a lo largo de los años que fluyen hacia 1680, el ritmo de avance creciente de la «revolución militar», en lo que afecta particularmente a dos de las puntas de lanza sobre las que al fin se construye tal cambio revolucionario: la instrucción en orden de combate y el ejercicio en las armas de fuego[13], de un lado, y, de otro, el constante progreso de la poliorcética, profundamente vinculado este último a la aparición de un nuevo concepto de «tren o tiro de artillería».

Esta depresión endógena de una valoración «a la romana» de lo militar[14] y el comienzo del declive del «humanismo de las armas», que todavía en 1637 se encuentra programáticamente presente, por ejemplo en el frontispicio de la edición de las obras de Justo Lipsio [Fig. 34], afectarán ya de lleno el reinado de Carlos II[15], y tienen como consecuencia, en el mundo de las representaciones, la propia degradación de la figura del soldado que, como hemos visto, se hace en los discursos que de la misma se ocupan[16]. Figuraciones del soldado que se tornan inviables y antiheroicas, en realidad, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, constituyendo una representación de lo que se conoció abiertamente como el «cuerpo enfermo de la milicia española»[17].

---

te). Véase ahora, para la historia de la introducción del arcabuz en la organización militar española, y las reticencias que ello generó en un primer momento en el estamento nobiliario, J. Albi de la Cuesta, «Los ejércitos de Carlos V», en *Carlos V. Las armas y las letras,* Granada, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 85-105.

[13] El gran adelanto que en este terreno supuso el tratado de 1607 de los condes de Nassau, su *Instrucción de armas con arcabuz, mosquete y pica,* nunca fue traducido al español, y ello marca el comienzo, también en esto, de una «diferencia hispana», dejando a los tercios, progresivamente, en una situación residual, honorífica, como muestra de una organización arcaica, obsoleta, pero al cabo depositaria de la idea e imagen del valor personal y resistencia, todo ello en un mundo trabajado ya por las nuevas técnicas y dotaciones de máquinas.

[14] Valoración de la *virtus* romana militar, que tuvo mucho que ver con la difusión en el siglo XVI de las obras de Justo Lipsio sobre la organización del ejército romano.

[15] Véase para esta cuestión, J. A. Maravall, *Humanismo de las armas en Don Quijote,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.

[16] Figura esta del soldado objeto de un gran debate humanista, que ha estudiado P. Russell, «Arms versus Letters: Towards a definition of Spanish Humanism», en A. R. Lewis, *Aspects of the Renaissance: A Symposium,* Austin/Londres, University of Texas, 1967, págs. 45-58.

[17] Pero la percepción de este «cuerpo enfermo» es, en realidad, muy anterior. Por ejemplo, en 1594, Marcos de Irala escribe su *Cuerpo enfermo de la milicia española con discursos y avisos para que pueda ser curado, útiles y de provecho* (reseñado por E. Correa Calderón en su *Registro de arbitristas, economistas y reformadores españoles —1500-1936,* Madrid, FUE, 1981, pág. 255).

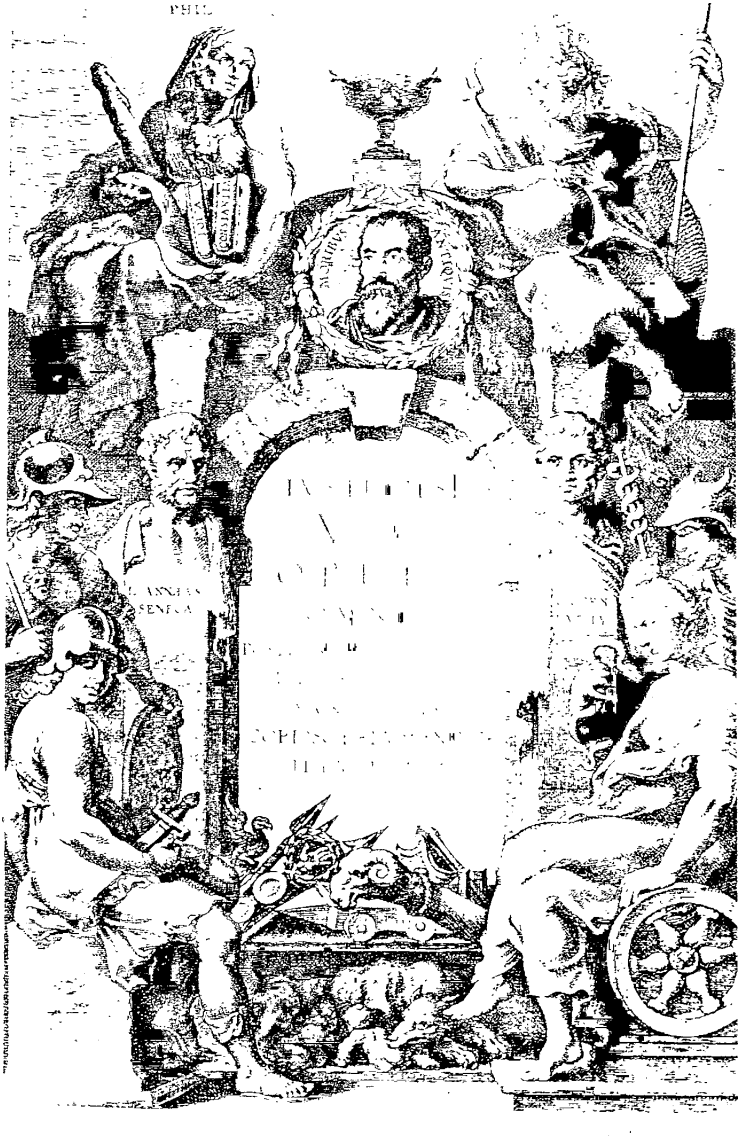


FIGURA 34
Las virtudes del humanista y los programas de armas y letras. Grabado de C. Galle, en Justo Lipsio, *Opera omnia*, Amberes, Baltasar Moreto, 1687.

Hasta el legendario valor personal que se le supone de antiguo al soldado español, en cuanto desafía las mayores prevenciones técnicas en que abundan sus enemigos, comienza a ser leído por entonces bajo la perspectiva de constituir en realidad una «temeridad» y un desprecio manifiesto de las nuevas condiciones de la batalla, y es desde este punto de vista criticado por los moralistas severos, al estilo de Gracián:

> Antes, ahora —dijo Critilo— he oído ponderar que está más adelantado el valor que antes, porque ¡cuánto más corazón es menester para meterse un hombre por cien mil bocas de fuego, cuánto más ánimo para esperar un torbellino de bombardas, hecho terrero de rayos! Ese sí que es valor, que todo lo antiguo fue niñería, ahora está el valor en su punto, que es en un corazón intrépido; que entonces, en un buen brazo, es tener más fuerzas que un gañán, en los jarretes de un salvaje.
>
> Engáñase de barra a barra quien tal dice: ¡qué dictamen tan exótico y errado! Pues ese que él celebra no es valor, ni lo conoce, no es sino temeridad y locura, que es muy diferente[18].

El prestigio militar desaparece arrastrado por la decadencia de los tonos épicos y las visiones demasiado sublimadas de la nuda realidad, mientras entonces se muestra en toda su evidencia que, por lo que a España se refiere, se han tornado imposibles los tiempos de un Ercilla e, incluso, los de un más cercano Melo. Se ha abierto definitivamente la era del desprestigio de las armas hispanas y del ocaso de una maquinaria que conspira incluso contra sí misma, mostrando su dinámica autodestructiva en sediciones internas, cuarenta y cinco de las cuales ocurrieron en el ejército de Flandes entre 1572 y 1609[19].

Ello tiene una traducción inmediata en el universo de las prácticas literarias, en las que tan brillantes exaltaciones del valor y de las armas se encuentran tan sólo alguna decenas de años antes de las fatídicas fechas que rodean la constelación de los 80 del XVII. Pero, en lo que se refiere a los espacios de representación plástica, en éstos son

---

[18] Baltasar Gracián, *El Criticón,* Crisi 8, segunda parte.

[19] En su espiral, la decadencia atrapa la órbita toda en que se mueve la organización del espacio militar, como ha visto I. A. A. Thompson, *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias. 1560-1620,* Barcelona, Crítica, 1981. Para un texto que explícitamente refiere el ataque al sentido humanista de los ejércitos y las armas, véase Antonio López de Vega, *Paradoxas racionales,* Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española,* 1935.

observables la práctica desaparición de los grandes cuadros que reflejan la historia militar (el último de los cuales bien podría ser la *Recuperación de Bahía* o, ya en un tono épico menor, la *Defensa de Cádiz*, ejecutada por Zurbarán) y hasta la erradicación, en los retratos aúlicos y de la propia aristocracia militar y política, de los signos bélicos, que habían conformado, en un ya lejano Renacimiento, lo más específico de una representación adecuada de la *maiestas*[20], y que, por lo demás, se habían mantenido a lo largo de la época de Felipe IV, dictando su autoridad serena y un poco dramática en el espacio plástico [Fig. 35].

En estas condiciones generales, aquí muy imprecisamente señaladas, se van a desarrollar los últimos intentos de revitalización de una utopía final de lo militar hispano; de un sueño último —por aquella época «crepuscular»— en que el viejo Imperio, por encima incluso de toda evidencia, aún puede dictar —años cruciales de los 70, 80, 90 del Seiscientos...— su primacía moral y también (pero esto será considerablemente más difícil de sostener) «técnica» en el universo de la armas y de la conducción de la guerra moderna.

Reflexionaré sobre una muestra singular de este pensamiento utópico o alienado, por cuanto traza por encima de las realidades de todo orden una mirada sublimadora, fuertemente confiada en una fundamentación mesiánica y providencialista de la historia. Mirada, al fin, teñida de ese mismo providencialismo que en el campo de la Iglesia contrarreformista de entonces estaba sosteniendo que el país entero no podía ser abandonado de la mano de Dios, y que, incluso, las señas evidentes de ese abandono debían, en realidad, ser leídas como la muestra de una preferencia y de una elección que había de acabar por imponerse por sobre toda otra razón histórica. Ello aunque tal imposición tuviera que efectuarse sólo al «fin de los tiempos»; momento en que se le reconocería a España su misión de víctima, defensora y mártir por las armas. Todo ello acaba por construir el campo del ima-

---

[20] Véase F. Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*, Madrid, Taurus, 1987. Carlos II en realidad supone un hiato en la tradición representativa del rey como soldado, hiato que será cerrado de nuevo, cuando un Felipe V, empeñado en larga guerra sucesoria, vuelva a la utilización de profusas representaciones de una específica virtud militar. Para este último rey-soldado dos textos enfocan la dimensión simbólica que alcanza el ambiente belicista que cobraron los primeros años de su reinado; el mío propio «Retrato de Felipe V: emblemas de la nueva razón de Estado...», en *Atenas castellana. Cultura simbólica y fiestas en la Salamanca de los siglos XVII y XVIII, op. cit.*, págs. 165-193, y el de J. M. Morán Turina *La imagen del Rey*, Madrid, Nerea, 1990.

FIGURA 35
El furor hispano. Van Dyck, *El marqués de Leganés,* grabado.

ginario de una auténtica «guerra mística», cuyos conceptos conocerán una gran expansión en la época[21].

Conviene pues reflexionar sobre el carácter de una pieza —el *bastión*— que va a recibir un tratamiento utópico especial dentro de lo que supone el registro u orden de la fortificación (uno de los vectores fuertes de modernización)[22]. Pues es justamente en ella, en la profusión de imágenes que en la época se distribuyen de las fortalezas, donde se fragua el más crepuscular de los imaginarios bélicos hispanos: aquel que sostiene una última confianza en la eficacia de la defensa a ultranza, del enrocamiento o encastillamiento (tanto del alma como de la totalidad del Estado). Y es que fueron ciertamente éstas las imágenes queridas en una época en la que el mantener la fe en la misión en la historia y alentar una última confianza (contra toda evidencia) suponía, en realidad, venir a arrastrar todo el ámbito de la eficacia y el poder técnico militar hacia la esfera de una resistencia expresiva de la constitución de un espacio de lo sagrado y aun directamente numinoso[23].

---

[21] En esta visión abunda el tratado, del que más adelante se hablará, de J. Caramuel, *Declaración Mystica de las Armas de España, invictamente belicosas, op. cit.*Véase también J. Tur Planells, «Guerra mística: Fray Juan de los Ángeles y los *Diálogos de la conquista*», en M. J. Mancho (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI,* Salamanca, Universidad, 1991, págs. 123-132.

[22] Alrededor del bastión y sus posibilidades se concibe un modo de entender las construcciones defensivas, configurándose toda una «mentalidad». Nuestro capítulo «Bastión barroco» está en sintonía, pues, con las observaciones de A. Tzonis y L. Lefaivre, «El bastión como mentalidad», en C. de Seta y J. Le Goff, *La ciudad y las murallas,* Madrid, Cátedra, 1991, págs. 317-340, que han escrito: «Aunque muchos escritores se han concentrado en los cambios de forma y de función de estas estructuras militares defensivas, muy pocos han prestado atención al tipo de pensamiento que las fundamentaba, y mucho menos al impacto que las fortificaciones, entendidas como entidades mentales, han tenido sobre el pensamiento. Los pocos casos en los que se ha considerado a las fortificaciones como objetos mentales se encuentran en los estudios literarios que analizan bastiones, murallas, castillos y torres y puertas guarnecidas como *imágenes,* elementos metafóricos que pertenecen al lenguaje poético de la cultura» (pág. 318).

[23] Ello funciona desde muy tempranamente en la literatura simbólica española, quizás desde el texto de Gonzalo de Arredondo, *Castillo inexpugnable, defensorio de la fee y concinatorio admirable para vencer a todos los enemigos espirituales y corporales,* Burgos, Juan de Junta, 1528. Un libro enfoca esta colusión singular, en términos que rebasan con mucho la peculiar historia española véase J. A. Aho, *Religious Mythology and the Art of War. Comparative Religious Symbolisms of Military Violence,* Westport, University Press, 1981. Para nuestro propio espacio cultural deben verse ahora los estudios de E. Blanco, «La imagen del castillo: un tópico religioso y político en la emblemática del siglo XVII», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional,* La Coruña, Universidad, 1996, págs. 329-343, y F. Gómez Solís, *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (siglos XVI-XVII),* anejo 6, *Anuario de Estudios Filológicos* (monografía), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990.

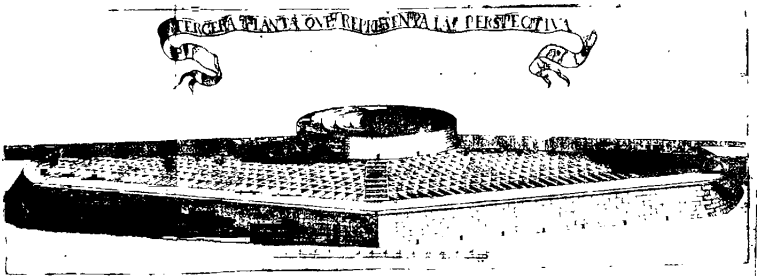


FIGURA 36
Utopía defensiva. Teodoro Barbo, *Véncese el Arte con el Arte,* Nápoles, s. i., ¿1680?

Y ello es algo prototípico en la construcción mitopoética que domina el espacio historiográfico español y, en general, en buena parte del pensamiento político-técnico y en las representaciones plásticas y literarias que de la situación se hacen por aquellos años[24]. Así, la metáfora de Cristo bajo la forma de un castillo se extiende pronto en el registro literario, tal y como se expresa de una manera ejemplar en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma:

> CRUZ: Soys fortíssimo castillo
> y aunque es todo de madera
> tiene a Christo (piedra viva)
> por muralla, fosso, y cerca[25].

Todo coincide pues en señalar el «bastión» que ahora nos interesa, y que diseña Teodoro Barbo, como un verdadero emblema del país y de la época que, a fines del XVII, éste vive. Pocas veces un diseño en el mundo de la Edad Moderna habló tan generosamente del tiempo que supo concebirlo a modo de plasmación de su imaginario e, incluso, de su *inconsciente* colectivo [Fig. 36].

---

[24] De modo que el trabajo aquí a realizar sobre la figura «emblemática» del *bastión* es del orden de lo preconizado por R. Debray, lo que supone «cruzar el examen de las mutaciones técnicas, con los medios sicológicos y con las permanentes míticas del imaginario» (en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, op. cit.,* pág. 186).

[25] Madrid, CSIC, 1971, I, pág. 52.

Desde la época misma en que se formula la estructura ideal de Sforzinda o Palmanova, el diseño arquitectónico del *castrum,* la disposición de las defensas de un reino tiende hacia un absoluto inabarcable, que vendría a culminar con el encuentro de una fórmula constructiva definitivamente indestructible (pero eso es imposible) ante cualquier contingencia.

Esta tensión, que tiene como horizonte imaginario el cerco o perímetro total de un reino (lo que se llama en la época la «provincia cerrada»), clausurando por medio de él la identidad político-confesional del mismo, tropieza, en el caso español, con la imposibilidad real de ceñir la estructura polinacional y supracontinental y de proveer a la defensa eficaz de una totalidad imperial que aparece, en realidad, completamente diseminada por el mundo[26].

En toda una primera época de oro de la arquitectura militar renacentista española, los tratadistas orientan sus esfuerzos especulativos hacia la consecución de ese ideal constructivo, aplicado localmente; ofreciendo, por un lado, una definición mayor y más variada de los elementos articulados que se sitúan en profundidad en el área a defender y, por otro, particularizando la problemática técnica que afecta a la construcción de los mismos, logran la creación de un catálogo de módulos cuya efectividad no tarda en aparecer como bien probada en los campos de batalla de su tiempo.

En ocasiones son las necesidades del momento las que fuerzan otro tipo de soluciones; éstas irrealizables, utópicas, pero, sin embargo, se integran en el discurso general de la fortificación, dinamizándolo y haciéndolo progresar hacia su mayor definición.

Estas líneas de progreso, fundamentalmente técnico, van conociendo su agotamiento una vez que, a partir de unas últimas victorias militares que tienen lugar en la época de Felipe IV, se abren la secuencia del colapso militar español y la serie inacabable de las grandes pérdidas territoriales y terribles derrotas. Es en este ambiente, que primero preludia y luego coincide enteramente con la época de Carlos II, donde en el medio de las tribulaciones militares, las soluciones de los arbitristas y autores de memoriales toman una orientación que, por su más que evidente desconexión de lo real, merecerán críticas, como las que

[26] Ello fuerza a concentrar la idea de defensa hispánica en unos pocos puntos claves o fuertes, Flandes y los reinos peninsulares entre ellos. Como ha visto A. Cámara Muñoz, «Fortificación, ciudad y defensa de los reinos peninsulares en la España imperial. Siglos XVI y XVII», en C. de Seta y J. Le Goff, *La ciudad y las murallas..., op. cit.,* págs. 89-112.

a estos efectos se leen en la figura de ese proyectista modélico que aparece en la novela de Quevedo, *El Buscón:*

> Proseguimos en la conversación propia de pícaros, y venimos a dar, de una cosa en otra, en Flandes. Aquí fue ello, que empezó a suspirar y a decir: «Más me cuestan a mí esos estados que al rey, porque ha catorce años que ando con un arbitrio que, si como imposible no lo fuera, ya estuviera todo sosegado.» «Qué cosa puede ser» —le dije yo— «que conviniendo tanto sea imposible y no se pueda hacer». «Quién le dice a v.m.» —dijo luego— «que no se puede hacer; hacerse puede, que ser imposible es otra cosa. Y si no fuera por dar pesadumbre, le contara a v.m. lo que es; pero allá se verá, que agora lo pienso imprimir con otros trabajillos, entre los cuales le doy al rey modo de ganar Ostende por dos caminos». Roguéle que me los dijese, y, al punto, sacando de las faltriqueras un gran papel, me mostró pintado el fuerte del enemigo y el nuestro, y dijo: «Bien ve v.m. que la dificultad de todo está en este pedazo de mar; pues yo doy orden de chuparle todo con esponjas, y quitarle de allí»[27].

Castillos interiores

La mentalidad que trata de expresarse a través de un instrumento científico, vinculando la fortificación a la geometría, inscribiéndola en el orden del saber como poliorcética, esta mentalidad se desenvuelve en enfrentamiento abierto, en el ámbito de la corona multinacional habsbúrgica, con las supervivencias de un pensamiento tradicional que todavía expresa de manera combativa su desconfianza en esas mismas técnicas.

O que, incluso, como hemos visto en el caso de Cervantes, demoniza y rechaza en lo moral el empleo mismo de una lógica instrumen-

---

[27] *El Buscón* (edición de D. Ynduráin), Madrid, Cátedra, 1980, pág. 149. El proyectismo de poliorcética pudo ser una moda de época, a tenor de la denuncia que de él hace Blaise de Vigenère: «A todo el mundo le gusta sacar el lápiz y bosquejar un sistema de fortificación, aunque sea pintor, comerciante en arte, albañil, ebanista o arquitecto... Parece como si creyeran que basta con imaginar en su cabeza el proyecto de una fortaleza y saber cómo trazar una línea recta» (cit. por A. Parker, *La revolución..., op. cit.,* pág. 215). Junto a este crecimiento del discurso imaginario y utopista, es preciso también decir que la era de las derrotas hispanas y la sucesión de pérdidas de plazas fuertes incrementaron el número de soluciones técnicas de eficacia. Como puede verse en un tratado de época, el de Diego Enríquez de Villegas, *Academia de fortificación de plazas y nuevo modo de fortificar una plaza real,* Madrid, Alonso de Paredes, 1651.

tal militar. Para este último discurso, que hace suyo el objeto de la fortificación en una perspectiva casi exclusivamente simbólica, mito-poética, el concepto de valor, la primacía del componente humano sobre las virtudes del «arte» (o tecnología), son los elementos fundamentales en juego, y hay que decir que su peso crece (al menos en el ámbito de las representaciones que de ello se hacen) con mayor virulencia, si cabe, a medida que se incrementan los descalabros del ejército español en Europa, volviendo en muchas ocasiones «histéricas» (o ilusorias) sus afirmaciones de victoria final, pese a cualquier circunstancia o realidad. Un ideólogo central para la conformación del pensamiento de esa época lo define meridianamente:

> Consista el valor [escribe Caramuel], y esfuerço de otras naciones alentadas en diversidad de prevenciones militares [...], fortísimos somos, y tanto que nuestro coraçon sugeta a entreambas orbes, pero esta fortaleza ilustre la adquirió de aquellas cinco llagas, que se la dieron a la Yglesia[28] [Fig. 37].

En contraposición estricta con esta visión, y antes del renacer en España de la práctica de la fortificación como proyecto del Estado en la primera mitad del siglo XVIII, en un momento en el que se hacen sentir con singular virulencia los signos de una decadencia militar, resurgen con fuerza, desde aproximadamente 1650, los proyectos de signo arbitrista, de una problemática realización y eficacia, los cuales, en general, vienen a mostrar de una manera oblicua la impotencia real del país frente a los programas *racionales* que por entonces se encontraban ya en aplicación en las naciones en conflicto con España[29].

---

[28] J. Caramuel, *Declaración Mystica..., op. cit.*, pág. 165. Marte mismo, para este discurso que mantiene el polígrafo, parece que retrocede en favor de confianzas de índole providencialista. En efecto, podemos suponer que mientras la confianza en la técnica retrocede, proliferan los llamamientos a un «espíritu nacional», a una fortificación, ahora en la fe de nación elegida, cuya situación ha definido J. Lynch: «En lo que respecta a la Península misma las únicas defensas de España eran el patriotismo de los súbditos y su notorio aborrecimiento de la invasión extranjera» *(España bajo los Austrias,* 2, Barcelona, Península, 1972, pág. 362).

[29] Son proyectos, *utopías* valdría decir, que se encuentran diseminados en múltiples memoriales (que es el género del que se sirvieron), como sucede con el tratado de Juan de Bayarte Calasanz y Ávalos, *Contra-galería o nuevo aderente a la defensa del fosso* (s. l., s. i., s. a., pero finales del XVII), y que amplían considerablemente los horizontes especulativos de la poliorcética de la época. El impulso que, desde aproximadamente 1650, recibe la teoría de la fortificación parte precisamente de la constatación de cómo esta teoría es aprovechada y aplicada en los países beligerantes con España. Así lo reconocen, entre otros muchos, Sebastián Fernández Medrano en su *Máquinas y ardides de que se sirven*

Años en los que cabe suponer que la continuidad en los desastres socava profundamente la confianza de los habitantes del país en todo tipo de soluciones militares, sobre las que pronto se extienden bromas y descalificaciones «populares». Es precisamente en una historia como la de Estebanillo González, dedicada a las peripecias de un soldado por los territorios europeos de la Corona de Habsburgo, en donde la irrisión de los trabajos de ingeniería militar a que se pueden entregar los españoles alcanza un extremo degradatorio, apoyado en los equívocos del lenguaje, cuando Estebanillo y un soldado llegan a una aldea próxima a Zaragoza donde se dan unas fiestas de moros y cristianos, y pretenden arreglar el castillo fingido conforme a su saber sobre poliorcética:

> Yéndome paseando por la dicha plaza, vi que en un rincón della estaba el matemático con el Cabildo y concejo, que se habían juntado a su pedimento. Acerquéme un poco para ver de qué materia se trataba y puesto el oído oí que mi camarada le estaba diciendo al alcalde que era un valiente ingeniero, y que tendría a particular favor, para darse a conocer en España, que su merced le ocupase en lo tocante a su profesión, pues al presente tenía muy bien en qué.
>
> El alcalde le respondió que lo habían engañado en hacerlo venir a aquella aldea, porque en ella no había ingenio ninguno, que en Motril los había muchos y muy buenos, de azúcar, que allá, siendo tan eminente como decía, sería bien recibido.
>
> Él replicó que su ingenio no era de azúcar sino de hacer fortificaciones, y que habiendo visto la de su castillo estaba errada, según las reglas de Euclides, y que no sabrían los soldados, por ser bisoños, hacer circunvalación ni abrir ramal de trinchera, por eso los había hecho juntar a sus mercedes, para que se fuese ganando palmo a palmo, sin que llegase a haber inundación de sangre, mediante lo cual quedaría aquella pequeña república eterna[30].

Frente a esta burla generalizada de los saberes teóricos sobre el espacio militar en manos de visionarios y de locos, en otros ciertos espí-

---

los extranjeros para introducirse por todo el mundo, Bruselas, Lamberto Marchant, 1701, y, también, Alonso de Cepeda y Adrada, cuando escribe: «Reconociendo al mismo tiempo (para mayor desconsuelo y confusión) que los demás europeos se desvelan en el conseguimiento de ciencia tan importante y menesterosa; y que con impresiones continuas de tratados de este género solicita cada uno adiestrar a los suyos en ella. Siendo la falta destos (según lamentan los nuestros) causa de que no se apliquen y penetren, como los demás, las praxis, que exercen ellos con tan primorosos aciertos» *(Epítome de la fortificación moderna*, Bruselas, Francisco Foppens, 1669, pág. 6).

[30] *Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carreira, Madrid, Narcea, 1971, págs. 455-456.

FIGURA 37
Católicas armas de España. Juan Caramuel, *Declaración Mystica de las Armas de España...*, Bruselas, Lucas de Meerbeque, 1636.

ritus se abre paso la idea contraria de que el «arte», la tecnología de la poliorcética, en este caso, debe llegar allí donde obviamente no alcanzan el valor y el denuedo del soldado. En todo momento, el geómetra empieza a sustituir, desde el punto de vista de la opción de poder, al soldado, desgastado en la derrota[31]. Sólo un adelanto especulativo de las técnicas puede aspirar a cubrir, en su despliegue, los fallos numerosos en la estructura de la moral combativa de los ejércitos españoles. Al fin, «el arte —como escribe Barbo— sólo se vence con el Arte»[32], con lo que su tratado se inscribe en esa puja que llevará a adquirir a un elemento defensivo bien conocido —el baluarte[33]— una morfología que trataremos de definir aquí como enteramente utópica, desmedida, casi completamente extravagante, para una pieza que tiene su lugar modesto en el vocabulario general de los sistemas defensivos de la Edad Moderna[34].

El «bastión inexpugnable» que el conde Teodoro Barbo, comendador de Peña Usende en la Orden de Santiago, y capitán general de ar-

---

[31] Pues, como escribe Saavedra Fajardo: «No menos defienden las ciudades los hombres doctos que los soldados» *(Empresas políticas, op. cit.,* «Al lector»).

[32] *Véncese el Arte con el Arte. Nueva fortificación,* s. l. (pero Nápoles), s. i., s. a. (pero ¿1680?). Hay un ejemplar del memorial en la Academia de la Historia (sig. 1-1-1-49), y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid (sig R/3386); ejemplar este que estuvo antes en la Biblioteca Real. Almirante *(Bibliografía militar..., op. cit.,* pág. 56) localizó otro ejemplar en la biblioteca de Fernández San Román y da, entre interrogaciones, la fecha de 1680 para el impreso. Cfr. también B. Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca de Libros raros y curiosos,* II, núm. 1.309; Toda, *Italia,* I, núm. 603. Este último da el texto como impreso en Nápoles y, también, J. Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica,* VI, núm. 2.761.

[33] A propósito de este elemento, hay que recordar que la primera aplicación en Nápoles de un bastión triangular incluido en un trazado atenazado la realiza Pedro Luis de Escrivá en el castillo de San Telmo. De Escrivá es un tratado recientemente editado, la *Apología en excusación y favor de las fábricas del reino de Nápoles* (A. Sánchez Gijón [ed.], *Luis Escrivá, su Apología y la fortificación imperial,* Valencia, Generalitat, 2000). Sobre este arquitecto véase también J. M. López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII,* Barcelona, Labor, 1979, págs. 258-259.

[34] Bernardino de Escalante —*Diálogos del Arte Militar,* Sevilla, 1583, fol. 117— ya definía tempranamente la importancia de la función del baluarte con relación al organigrama defensivo: «Los confines de un reino tienen alguna correspondencia con el espíritu de una ciudad, en la fortificación de la cual los baluartes son los más importantes miembros que hay, los cuales se ponen en la parte que más pueden ofender al enemigo y defenderse a sí mismo y a la ciudad [...], y assi las fortalezas que se hacen en los confines deben de tener la misma correspondencia con el reino como los baluartes con una ciudad.» También el ingeniero Antonelli construye una imagen subjetiva en parecidos términos: «Hay que cerrar —escribe— la costa como una muralla, haziendo cuenta que los lugares della sean baluartes, los Puertos sean las Puertas, y las torres las garitas, o atalayas» (cit. por A. Cámara, «Fortificación, ciudad y...», art. cit., pág. 90). Sobre el tema general de la fortificación abaluartada, véase J. M. Zapatero, «Síntesis histórica de la fortificación abaluartada», *Revista de Historia Militar* (1963), págs. 85-109.

tillería en el ejército que formó el marqués de los Vélez en el reino de Nápoles, propone, con notable hipérbole, a un atribulado Carlos II sustenta en su formulación gran parte de la problemática que afecta al programa de construcciones militares del Imperio en aquella época, y revela no poco de la profunda crisis acaecida, de la que dan cuenta estas proposiciones fantasiosas y desorbitadas, las cuales, por otra parte, se realizan en el contexto de una pobreza extemada de los medios reales de acción y de defensa.

En efecto, en una primera instancia, el tratado de Barbo parece que toma parte beligerante en la polémica entre técnica de un lado y valor, experiencia y esfuerzo, de otro. Estos conceptos juegan y se jerarquizan definitivamente (el «arte militar» es hijo del estudio que impone su razón a la fuerza) cuando escribe en el *prólogo* al Rey: «Aprendí que el valor puede desvanecer la fuerça, y la fuerça oprimir el valor; pero el Arte, si se contrapone a lo uno, y a lo otro, ni el brío del valor, ni la gallardía de la fuerça será bastante a vencer el Arte.»

Fuerza, valor, experiencia cuyo retroceso en los campos de batalla, en favor de los teóricos del «arte», muchos discursos satirizarán en la España barroca, evidenciando con ello el grado de desconcierto y el sentimiento de fracaso histórico que persigue a las armas del Imperio.

> Dijo el que parecía de más autoridad que había ocupádose todo un año en leer un libro que trataba de fortificaciones; y que aunque era verdad que no tenía ninguna experiencia, porque había muy poco que había venido a servir desde el reino de Nápoles, su patria, que tenía tan en la memoria todo lo contenido en el libro que se atrevía a decirlo, sin errar sílaba, tan bien como el Ave María, y venía suplicar a los señores del Consejo de Guerra le diesen licencia para sentar plaza de ingeniero y gozar del sueldo que gozaban los demás de aquel género; que lo que a él le faltaba en experiencia le sobraba en ciencia[35].

Frente a los ambiciosos programas y proyectos de poliorcética que se sostienen en la periferia imperial, surgen poco a poco las visiones de una Península dramáticamente desguarnecida, en manos de rústicos que nada entienden de los nuevos lenguajes de la guerra. En efecto, los Sancho Panzas se ven ahora burlescamente obligados a tomar la dirección e improvisar las defensas de la patria. Todo ello con el efecto gro-

[35] *Vida y hechos de Estebanillo...*, ed. cit., pág. 447.

tesco que, además del propio Cervantes, insinúa también Eugenio de Salazar al hablar de las defensas contra moros en las villas de la costa levantina a comienzos del siglo XVII:

> Tiene la fortaleza buena artillería, aunque poca. Tiene para esta artillería muy buen condestable y artilleros, y tales, que les acaece asestar de puntería la pieza a una montañeta que está a trescientos pasos, y no acertar la bala en todas las montañas. Está bien apercibida la fortaleza de todas armas y municiones, porque, demás de gruesas piezas, hay ciertos arcabuces sin llaves, ciertas picas sin hierros, ciertas espadas mohosas, algunos paveses del buen tiempo, pólvora mucha, más de tres quintales y medio; mucha ropa para el vestido de los soldados; bastimentos a hartura; mucho bizcocho, mucho trigo, centeno, cebada, mucho vino, vinagre, aceite, sal; muchas cecinas, pescados ceciales, quesos, muchas legumbres de garbanzo, lenteja, haba; mucha leña y carbón; atahonas, molinillos, hornos y una grande cisterna, aunque sin gota de agua. Y tan llena está la fortaleza de todo lo demás, que podría diez años estar sitiada como Troya, sin que la tomen más por hambre el día postrero que el primero[36].

Estos textos se producen en sincronía con un momento en el que se asiste a la decadencia de los centros de ingeniería militar española, tan activos en el momento de su fundación primera en el siglo XVI; cuando se suprimen las Escuelas de Artillería de Burgos y Sevilla, y se produce la desorganización e inoperancia total —como ha visto López Piñero[37]— de la Escuela de Matemáticas y Artillería de Madrid. Época, por otra parte, en la que las pocas fundaciones que se crean (1678: Escuelas de Técnica Militar de Barcelona, Cádiz y San Sebastián) no llegan nunca a entrar en funcionamiento, faltas de medios y de directrices, y de la que sólo subsistirá, desde su creación tardía en 1671, la de Bruselas[38]; es en este momento preciso en que Barbo promueve su proyecto de fortificación «nueva» en el que cristaliza una desesperada tentativa de corte utopista que, superando la paralización en estas cuestiones, logra conectar con el camino de renovación profunda en que habían entrado las disciplinas militares.

---

[36] Eugenio de Salazar, «Carta al capitán Mondragón, en que se describe la milicia de una isla», en *Obras festivas*, Santa Cruz de Tenerife, Romerman Ediciones, 1968, págs. 61-62.

[37] «La nueva ciencia en la sociedad española del siglo XVII», en Tuñón de Lara (dtor.), *Historia de España*, 5, Barcelona, Ariel, 1982, págs. 405-406.

[38] Sobre estas escuelas y la peripecia de uno de sus directores, Mateo Calabro, véase mi edición del *Tratado de fortificación*, Salamanca, Universidad, 1996.

Dichas disciplinas y saberes de una «ciencia militar», en lo que a la fortificación se refiere, se habrían salvado en la época en un régimen donde sólo habría de contar en adelante el trabajo de la geometría, consiguiendo modelos complejos en estrecha dialéctica con el avance de las armas de fuego, siendo además sostenidas por el perfeccionamiento riguroso de toda clase de técnicas asociadas[39]. Ello era algo distante todavía del espíritu de muchos tratados militares españoles, los cuales, a la altura de 1730, seguían poniendo énfasis —en libros como las *Empresas político-militares* de Pozuelo y Espinosa— en las cuestiones asociadas al valor y al esfuerzo (cuando no a la religiosidad misma) con que actuaban los defensores de las plazas fuertes [Fig. 38].

Y, sin embargo, la morfología defensiva que trata de articularse en el memorial de Barbo, *Véncese el Arte con el Arte,* no es ya meramente alegórica, como aquella otra que propone V. Mut, todavía en 1664:

> Y finalmente aquella fortificación será más fuerte que en la Paz tuviere por Murallas las Leyes; y en la Guerra la defensa de la Razón, de la Justicia y de la Fe Católica[40] [Fig. 39].

Antes bien, el tratado publicado en Nápoles presenta una preocupación exclusiva, la cual, centrándose en el problema de las tipologías y formas puramente constructivas, pueda suponer en sí misma un adelanto, una «novedad del artificio», que supere, con su contundencia morfológica, «técnica», cualquier otro condicionamiento debido a la moral y al esfuerzo del valor.

---

[39] En propiedad, este camino hacia una verdadera «ciencia de la fortificación» sólo se recorre completamente cuando se aplican los principios matemáticos y surge propiamente una *ingeniería* militar, cuyo primer texto teórico será el tratado de B. Forest de Belidor, *Science de L'Ingenieur* (1729). Para el tema, véanse los recientes estudios de A. Cámara Muñoz, «La arquitectura militar y los ingenieros de la Monarquía española (1530-1650)», *Revista Universidad Complutense* (1981), págs. 255-268 y el trabajo ya antiguo de L. Sarmiento León, *Bosquejo sobre la ingeniería militar en España,* Madrid, Escuela de Ingenieros, 1950.

[40] *Tratado de arquitectura militar,* Mallorca, Francisco Oliver, 1664, pág. 158. En la misma línea, se encuentra esa metáfora de España como «castillo de la fe», apoyado, más que en un orden histórico o científico-técnico, en una referencia teológica y trascendente: «[Dios] trata de hazer un fuerte en el Mundo, que sea la llave de todo él, que le trayga a raya, que no le permita obrar contra la Yglesia [...] hizo a España, castillo invictamente generoso...» (J. Caramuel, *Declaración Mystica..., op. cit.,* pág. 167).

FIGURA 38
La defensa de las ciudades. Pozuelo y Espinosa, *Empresas político-militares,* Madrid, 1733.

FIGURA 39
Alegoría de la fortaleza hispana. Vicencio Tortoreti, *Capilla Real,* Madrid, Martínez, 1630.

Especie de réplica al arte ofensivo, esta nueva defensa que propone Barbo tiene dos virtualidades fundamentales. Por la primera, desorganiza, desbarata, «sorprende» toda la mecánica tradicional en que se basa el asedio, situando las acciones defensivas en una suerte de esquema dialéctico, mediante el cual la estrategia consistirá siempre en la superación de la técnica contraria:

> La prueva es muy fácil, pues haviendo el Arte para conquistar llegado a tanto extremo de fuerza, buscando modos extraordinarios; la misma Arte inventó otros diferentes y contrarios, para contraponer el mismo intento, de manera que a cualquiera fuerça se opuso otra fuerça mayor para averiguar que *sic ars deluditor arte*[41].

Incluido en una licitación tecnológica, el «artefacto» inventado por Barbo[42] se presenta precisamente como indestructible frente al valor y el esfuerzo. Sólo otra puja de la técnica, ésta otra vez ofensiva, puede, en realidad, enfrentársele:

> Si el Arte ha inventado, y practicado diversos géneros de ofensas, la misma Arte contrapuso otros semejantes de defensa, como a las baterías, contrabaterías, a las trincheras, contratrincheras, a los aproches, contraaproches...[43].

Anillo defensivo donde vienen a anularse todas las estrategias[44], el baluarte de Teodoro Barbo se convierte, en segunda instancia, en un prototipo defensivo de carácter muy peculiar. Su innovación primera y fundamental consiste en organizar en un solo módulo, en una única retícula, y de una manera secuencial, todos los elementos que juegan en el escenario bélico, resumiendo en el bastión triangular el secreto todo de una defensa organizada.

---

[41] *Véncese el Arte..., op. cit.*, pág. 6.

[42] Invención que matiza el propio Barbo, en su «Prólogo al Rey»: «Fortificación de figura exágona, o sea baluarte de invención mía, dígolo assí, no por lo que toca a su cuerpo, uniformándose éste con sus miembros, a lo que se ha practicado ordinariamente, siendo formado de frente y flancos, pero de nueva invención respecto a su fuste y composición...»

[43] *Véncese el Arte..., op. cit.*, pág. 5.

[44] «De forma que, ni el valor, ni la fuerça podrá prevalecer, y por esto, el arte, gloriándose de desvanecer todo lo que trazare el valor, y la fuerça, los combida a intentar lo imposible» *(ibíd.*, pág. 12).

En efecto, el *Arte* propugnado por Barbo, aquí, a través de una respuesta técnica, conjunta en un solo bloque las aportaciones humanas y los valores (sin excluir los puramente sicológicos y simbólicos) que provienen del mundo de las formas, y que lo conectan con la figura mítica del laberinto[45], y ello mediante un sencillo cambio: al baluarte relleno de fajina o tierra prensada, Barbo opone una estructura hueca (más exactamente: terraplenada arriba, hueca abajo). La gran polémica de la época, centrada sobre la altura teórica al exterior de la obra de fortificación, se ve desplazada con ello por una nueva área de interés[46]: «No consistiendo su mayor defensa en lo alto, ni en lo baxo, sino que este cuerpo hueco sea de capacidad bastante a mantener mucha gente»[47].

De este modo, el *Arte* preserva en su seno mismo al contingente humano; atesorando y economizando el valor y el esfuerzo que ya no se prodigan. El orden de fuerzas en juego se invierte drásticamente: las formas mudas se imponen con su lógica (ya veremos de qué orden es esa lógica) al impulso físico del ofensor, desgastándolo hasta la neutralización y, mientras, defienden en su interior al pequeño grupo humano a cubierto siempre de cualquier eventualidad:

> Considere el soldado práctico (siendo todo este hueco capaz de quinientos hombres) quantas operaciones gloriosas podrá intentar; pues con la cantidad de pilares que son los que sustentan las bóvedas, distantes doze palmos uno de otro, y dispuestos con Arte particular, se pondrá al cubierto, y de dentro formar cualquier género de ofensa y de defensa[48].

---

[45] Esa figura era continuamente evocada en las observaciones militares de aquel tiempo. Así, el jesuita Hugo Hermann, en su *Osidio Bredae,* habla de la mítica plaza diciendo: «Podré llamarla justamente *laberinto* de fortificaciones» (véase S. A. Vosters, *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis Books, 1925).

[46] Hay que recordar a este respecto cómo las medidas ideales para los distintos tipos de fortificación no se fijan en el ejército español hasta el oficio del conde de Aranda, de 13 de enero de 1747 (Archivo de Simancas, leg. 2990).

[47] *Véncese el Arte..., op. cit.,* pág. 8.

[48] *Ibíd.,* págs. 7-8.

Ese hueco protector que ofrecen en el seno de su densidad las formas defensivas no es un espacio vacío. Barbo lo ofrece, antes bien, como un «campo de servicios» de carácter casi subterráneo[49], objeto de un trabajo de diseño y de una formulación planificadora conducida casi hasta lo imposible, hasta lo utópico. Y es en este punto donde vemos concentrarse gran parte de la especificidad de este baluarte, que, al decir del capitán general, se presenta como una solución viable a los problemas tácticos y geoestratégicos que se estaban presentando a la Corona española en cuatro continentes a la altura de 1680.

Las estructuras ya no compactas del gigantesco módulo fortificado que aquí se propone parecen surcadas de intersticios en los que crece un haz de disponibilidades, las cuales se dirigen fundamentalmente a cubrir dos objetivos: desde la perspectiva de la defensa, se capilarizan al máximo las operaciones propias de la asistencia, multiplicándose al infinito las conexiones y la circulación en el interior de la plaza, al tiempo que crecen las superficies protectoras, se expanden los parapetos, los muros, las murallas, esta vez llevadas al interior mismo del módulo defensivo, y, por lo tanto, invisibles para el enemigo. De otro, desde la perspectiva de lo que constituye el ataque, tal disposición defensiva en laberinto, que ofrece a la ofensión una estructura reticulada y vacía (o mejor, habitada de vacíos, por lo tanto, de disponibilidades, de territorios incognitos), desvirtúa el concepto de penetración; desorienta y clausura aleatoriamente, justamente como si de una galería de espejos se tratara, la idea de avance, de conquista, en que reside el sentido todo de una acción de estas características[50].

Es el (re)descubrimiento de esta forma ideal —y rodeada de prestigios, que casi podríamos definir como «herméticos»—, la del *laberinto*[51], lo que articula el concepto constructivo que presenta Barbo [Fig. 40]:

---

[49] Sobre el tema de la importancia que progresivamente adquieren las formas subterráneas, véase mi trabajo «La guerra subterránea. El problema de la identificación y de la conservación de las estructuras bajo tierra en la arquitectura militar de los siglos XVII-XVIII», en AA.VV., *Arquitectura y ciudad,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, págs. 243-247.

[50] La multiplicación y compartimentación de recintos o espacios defensivos es, de siempre, un horizonte de la poliorcética. Diego de Salazar, en su encubierta traducción del *Arte de la guerra* de Maquiavelo *(Tratado de re militari,* Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1536, fol. 23), ya señalaba esto cuando escribía: «Porque un muro que de muchas partes declina, quiere antes muchos puntales espesos, aunque no fuessen muy fuertes, que pocos aunque lo fuessen.»

[51] La disposición «laberíntica» de las obras de fortificación es una constante desde los tiempos en que Filarete y Francesco de Marchi incluyen en el diseño de sus ciudades un laberinto. Sobre el tema, cfr. J. A. Ramírez, «De la utopía al urbanismo militar. Ammanti, Vasari el Joven, Scamozzi», en *Arquitectura y utopía,* Málaga, Universidad, 1981, págs. 204 y ss.

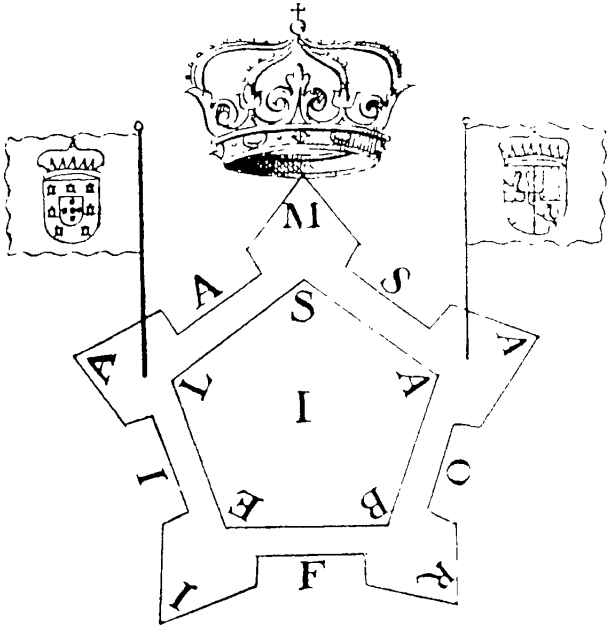


FIGURA 40
Fortaleza hermética y criptográfica. Luis Nunes Tinoco, *A Phenix de Portugal Prodigioza,* Lisboa, s. i., 1667.

H. Kern *(Laberinti,* Milán, Feltrinelli, 1986, pág. 26) ha visto las implicaciones estratégicas que conlleva el uso de estas formas en la arquitectura militar del Renacimiento: «La complessitá di un laberinto confonde un aggresore, lo afftica, lo inganna e lo svia. Questa idea pare fosse ancora attiva quando il Filarete e Francesco de Marchi proposero fortificazioni della pianta a labirinto.»

Desde otra perspectiva, laberinto y fortificación aparecen desde siempre vinculados expresamente en la representación gráfica de la segunda. Un célebre grabado sobre fortificación española —*Juegos de la fortificación*— vincula esta relación con la figura del laberinto y el «juego de la oca». He estudiado esto en mi «Vauban lúdico: un grabado de Pablo Minguet e Irol, *Juegos de la fortificación*», en *El Fuerte de la Concepción y la arquitectura militar de los siglos XVII y XVIII,* Salamanca, Diputación, 1989, págs. 63-87. En general, para el estudio de la combinación de lógica constructiva y contenido simbólico, ello en el modelo de fortificación creado en el Renacimiento, véase G. Muratore, *La ciudad renacentista,* Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1975.

> Pareciendo paradoxo que una muralla de quatro palmos de grueso pueda resistir a la fuerça de grandes y dobladas baterías, el Arte que es maestro de todo, responde gloriándose de su poder, confessando ser verdad, que las primeras murallas son tan sólo de quatro palmos de grueso, pero que en cada doze palmos de largo a las espaldas de dichas murallas ay apoyadas otras murallas, cada una también de quatro palmos de grueso distantes una de otra los dichos doze palmos, que en igual proporción y distancia se van prolongando hasta el centro, atravesadas en cada treinta y dos palmos de largo de otras semejantes murallas también de quatro palmos de grueso, formando entre sí las dichas murallas muchas frentes, flancos y ángulos, que todos concurren a su mayor defensa[52].

Estructura recortada y celular, que remite al arquetipo constructivo que representa el «panal»[53]; estructura cuya referencia inmediata va a ser la de la *colmena*, en su disposición de un infinito número de retículas defensivas, el nuevo baluarte obliga a una multiplicación de las tradicionales acciones de asedio: «Siendo obligado del Arte el enemigo a ganar, vencer la segunda, la tercera... y las demás murallas, y contra murallas, pues quantos ha inventado el Arte, tantas retiradas ha dispuesto la misma Arte»[54].

Ello depende conceptualmente de la organización arquitectónica que resulta de una suerte de dinámica de superposición de obstáculos, vector en el que avanzará la arquitectura militar del XVIII [Fig. 41], en la que se produce una combinación de formas geométricas, destinadas a no poder ser conocidas en su diseño interno: «Quiere el Arte admitir que el Expugnador se haga dueño de la mayor parte del baluarte; la misma Arte pretende que todo lo que habrá ganado no le haya de servir sino para su mayor confusión y daño»[55].

Disposición, pues, engañosa de las formas; *trompe-l'oeil* arquitectónico, capaz de combinar en una misma solución dos morfologías, en la propuesta de este baluarte se integra una nueva parcialización inter-

---

[52] *Véncese el Arte..., op. cit.*, pág. 11.

[53] Un reciente estudio de J. A. Ramírez ha analizado detenidamente la conexión entre la figura ancestral de la colmena y las prácticas constructivas de la modernidad. Véase *La metáfora de la colmena*, Madrid, Siruela, 1998.

[54] *Véncese el Arte..., op. cit.*, pág. 12

[55] *Ibíd.*, pág. 13.

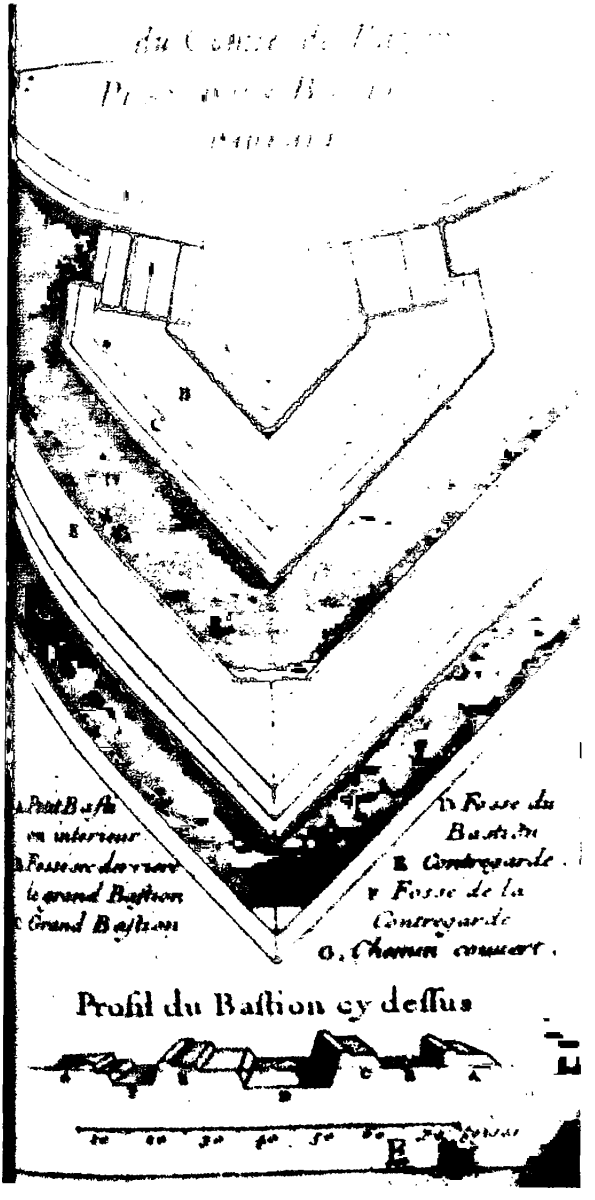


FIGURA 41
El orden geométrico de la razón. Hebert, *Les fortifications du Comte de Pagan,* París, Nicolás Langlois, 1689.

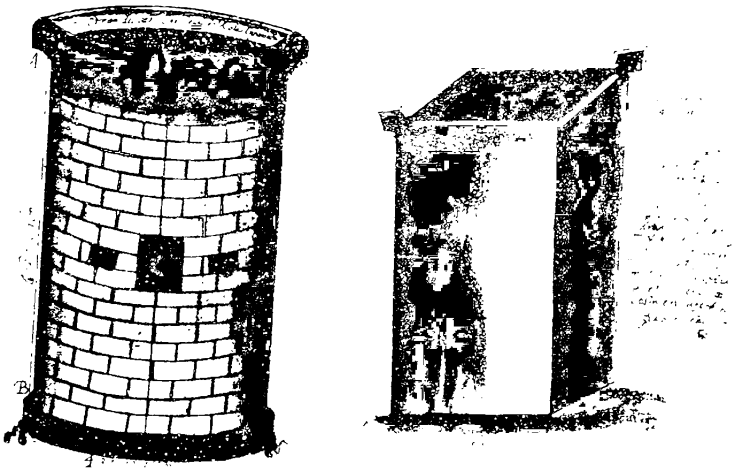


FIGURA 42
La defensa de las Españas. Cristóbal de Rojas, torres proyectadas para la defensa de la costa andaluza, 1613.

na, mediante la cual, a la primera figura del laberinto en orden rectangular, le sucede —en el centro mismo del dispositivo y cubriendo su «corazón», gola o plaza de armas— otro nuevo laberinto, esta vez circular, concéntrico; lo cual viene a rematar la disposición toda de esta *ultradefensa:*

> Habiendo el Arte levantado en medio de la gola un caballero de figura circular superior de 24 palmos al llano del mismo baluarte, y eminente, de forma que puede no sólo ver, y batir todo el fondo del foso y el ángulo opuesto, sino señorear la campaña [...] Con seis murallas dispuestas con ygual proporción, para defenderse y ofender, pretendiendo además el Arte, que este cavallero, de sí mismo pueda defenderse, y mantenerse, aunque el baluarte estubiese todo ocupado[56].

Es también en este punto teórico (que podemos relacionar con un exceso «patológico» en el tratamiento de las formas) donde el arbitris-

[56] *Ibíd.*, pág. 13.

ta evidencia su anclaje ideológico en un saber tradicional, conexo enteramente con la cultura simbólica de su tiempo, donde las torres ciegas, incomunicadas y autosuficientes ofrecieran una suerte de organización modélica del espacio barroco [Fig. 42]. Barbo construye su propuesta atraído, incluso, podemos pensar, por las resonancias «mágicas» de este tipo de disposición espacial que evoca[57]. Actitud que no es, por otra parte, nada nuevo en estos finales del siglo XVII; época en la que J. A. Maravall se ha encargado de señalar el fondo primitivo de lulismo, de simbolismo de las formas (de creencia en la existencia de una «virtud» que aparecería ligada al empleo de ciertas relaciones geométricas o matemáticas), que alienta en algunos tratadistas de arquitectura militar del Barroco —en un Alonso de Cepeda, por ejemplo, arquitecto militar y destacado lulista—, respecto a los que Barbo se presenta como discípulo[58].

En el seno de una formulación (sólo aparentemente) avanzada, casi de matiz *novator,* por la confianza que manifiesta en el orden de la técnica y de la ciencia, encontramos otros elementos de procedencia más tradicional, elementos que por sí solos «anclan» ya el proyecto, anulándolo como alternativa válida en un mundo donde se imponen, como a continuación veremos, otro tipo de soluciones diametralmente opuestas a las que aquí estamos examinando, como prototipos de una muy peculiar mentalidad militar barroca hispana.

«Marte et Arte»

La difícil inscripción de esta «nueva» tipología arquitectónico-militar en el contexto histórico que delimitan las necesidades del Estado español de entonces evidencia, aquí también, el desajuste que existe entre este proyecto «arbitrista» y las condiciones reales por las que pasaba la estrategia política de la época [Fig. 43].

Concebido para ser utilizado en un territorio hostil y exterior, el «baluarte» que propone Barbo parece la metáfora más exacta de un po-

---

[57] H. Kern *(Laberinti, op. cit.)* ha observado en la fortificación antigua que «quando nella construzione delle mura, viene percorsa a cavallo la figura del labirinto, l'intento é quello di rafforzare in tal modo magicamente la funzione protettiva delle mura» (pág. 26).

[58] J. A. Maravall, «El régimen de estado moderno y el sistema de fortificación militar en España», *Revista de Estudios Políticos,* 18 (1947), págs. 23-64.

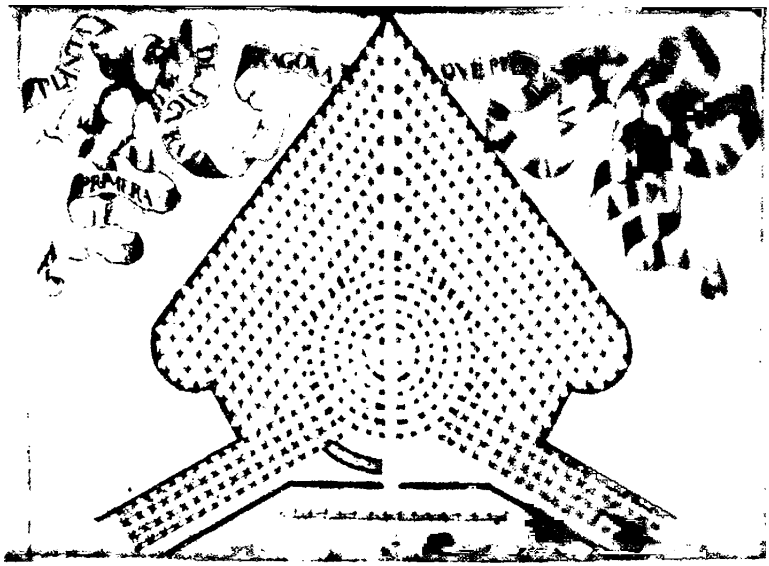


FIGURA 43
El baluarte imbatible. Teodoro Barbo, *Véncese el Arte con el Arte...*, Nápoles, s. i., ¿1680?

der inhumano y bárbaro, que tiene como enemigos a todos a cuantos no es posible constreñir bajo sus formas férreas[59].

La fortificación de Barbo propende a una autosuficiencia, puesta continuamente en cuestión por el desarrollo de los acontecimientos. En el tratado no hay reflexión alguna sobre el objeto último que habría de tener una fortificación inexpugnable. Tampoco se define, en último extremo, qué es aquello que hay que defender a toda costa, ni de quién. En consecuencia el modelo no se encuentra relativizado, ni sometido a la dialéctica de los acontecimientos, de los fines y de los medios de la dirección del Estado. En un momento de la política española caracterizado por el descuido de los planteamiento geoestratégicos, esta «cé-

[59] Es decisivo, a los efectos de este imaginario de la defensa a ultranza del territorio, el conocer la especial posición de una Nápoles como territorio de la Corona habsbúrgica permanentemente amenazado por la segregación. Para la comprensión del papel que desempeña esa posesión hispánica, desde donde es pensada la utopía expresa en *Véncese el Arte con el Arte*, véase G. Galasso, *En la periferia del Imperio. La Monarquía Hispánica y el reino de Nápoles*, Barcelona, Edaf, 2000.

lula» todopoderosa se pretende descontextualizada; difícil superviviente enquistado en el interior de un cuerpo enemigo (las amenazadas posesiones de la Corona en la Europa de hacia 1680). No parece contar, en el trascendental asunto de la logística, sino con sus mismos (imaginariamente) inagotables recursos.

Todo ello incumple aquella norma que para la economía bélica enunciara un Martín Rizo cuando escribía: «Asegurar cuanto se pudiere el ingreso del socorro es la principal mira que se debe tener en fabricar fortalezas»[60].

El memorial de Teodoro Barbo parece ignorar lo que por entonces empezaba a constituir una evidencia: que las plazas fuertes se pierden más en las mesas de las negociaciones, en las que España ocupaba una posición en ese momento extremadamente débil, que por las propias vicisitudes de las campañas. La Paz de Nimega, firmada tan sólo dos años antes de que el «memorial» apareciera —en 1678—, sentencia la pérdida para España de catorce plazas fuertes flamencas, y constituye un punto de inflexión sobre el que, como veremos, Barbo articula su concepción de signo utópico, pues cree haber encontrado en una disposición geométrica peculiar el secreto todo de la difícil supervivencia de un Imperio amenazado.

Dotado de las máximas virtualidades, pero aislado, inarticulado en un plan superior de defensa y mantenimiento, este «primor de Marte» concebido por Barbo responde más a un modelo de defensa medievalizante, dado en él el privilegio concedido a la cuestión de su inaccesibilidad, que a un proyecto de poliorcética auténticamente «moderno». Algo que en esas fechas viene caracterizado por el papel concedido a la cuestión de la interconexión de los módulos defensivos, a lo largo y extenso de un territorio trabajado ya por una táctica de conjunto, y, más allá de ello, por una estrategia global, que crea el concepto de «espacio militar» o militarizado.

Este proyecto utópico (y ya veremos más adelante por qué razón es además irrealizable) resulta expresión de un pensamiento anquilosado, obsesionado en dotar a las formas de unas capacidades que, obviamente, no podrán nunca poseer por completo. Simultáneamente a

---

[60] Cit. por J. A. Maravall, *Estado moderno y mentalidad social*, II, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1972, pág. 471. El autor ha estudiado esa orientación de los tratadistas de fortificación en el Barroco, los cuales dan a las obras de fortificación un sentido de «irradiación» o creación de áreas de seguridad e influencia. En definitiva, la nueva fortificación a la moderna «no defiende lo que hay dentro [como es el objeto absoluto de un Barbo], sino que, más bien, asegura antes todo cuanto la rodea» (pág. 570).

su aparición, además, la geopolítica de la época trabaja ya sobre otros principios más generales, sobre los que, en último término, se va a asentar la realización de los programas de construcción de plazas fuertes y de las estructuras defensivas en general.

Es así como surge la idea de una articulación en profundidad de un territorio, mientras crece la opinión de que no es necesario en absoluto que la fortificación sea inexpugnable (incluso asistimos por entonces a la propuesta simuladora de que sólo lo parezca, a modo de «tramoya de poder»).

Colocado en esta dialéctica, el bastión inexpugnable cae más del lado de una figura de la *disimulación* (por cuanto encubre a la mirada la complejidad y potencia misma de su estructura) que de la lógica de la *simulación* (simulación, obviamente, de poder; gesto económico que consiste en fingir, en el caso de una fortificación, como de un ejército, que se posee lo que definitivamente no es, o no se tiene). Lógica esta última que de verdad es la que se abrirá paso en una concepción ya plenamente moderna, «clausewitziana» de la guerra.

Pero el baluarte del capitán general Teodoro Barbo toma sentido si se piensa en cuanto instrumento de una disuasión interna que ha debido edificarse, como quería Maquiavelo, más como una figura de «encuadramiento» y vigilancia de una población (en definitiva hostil y proclive a la revuelta) que como instrumento de defensa verdadera de esa misma colectividad:

> Las fortalezas son, pues, útiles o no en función de las circunstancias, según si pueden servir en algunos aspectos o dejar de servir en otros. Y en esta materia se puede pensar así: el Príncipe que tiene más temor a su pueblo que a las invasiones ha de edificar una fortaleza; pero el que tiene más miedo a las invasiones que a su mismo pueblo ha de dejarlo de hacer[61].

Es más, explícitamente, comienza a reconocerse por algunos teóricos que, desde un punto de vista táctico, el destino real —inevitable— de una plaza fuerte no es otro que el de capitular (eso sí, lo más tarde posible), y favorecer con ello (con ese tiempo precioso que toda capitulación exige en abundancia) los fines de una estrategia muy superior, a la que, en definitiva, se subordina:

---

[61] *El Príncipe*, cap. XX (cit. por Madrid, Espasa-Calpe, 1948). Para el estudio del tema de cómo la fortificación del interior se encuentra generalmente vinculada —siguiendo la perspectiva que abre Maquiavelo— al temor de una sublevación contra el Estado absoluto, véase J. A. Maravall, *Estado moderno y..., op. cit.*, págs. 563 y ss.

> Passo en silencio —escribe Ignacio Sala en sus «Reflecciones y addicciones» a la traducción de la obra de Vauban— todo lo perteneciente a la capitulación, porque en ella el Governador de la Plaza y la tropa de su guarnición no dexarán de conservar la gloria que adquirieron en su vigorosa defensa[62].

Todo empeño (como el de Barbo) por trabajar las formas defensivas hasta el límite mismo de sus posibilidades (límite definido por los cuantiosos dispendios que conlleva) se encuentra encuadrado en una manera «medieval» de entender el arte de la poliorcética y, en consecuencia, el memorial *Véncese el Arte con el Arte* es una prueba de una forma retrógrada de pensar las funciones de la arquitectura militar; algo que está cobrando ya en la época una sutil inflexión táctica, en la que la retirada estratégica es, en realidad, una de las bazas más destacadas, objeto de una nueva lógica de la defensa que se ha abierto paso. Como ya escribía, a fines del siglo XVI, Diego de Medina Barba:

> Que haya lugar si se perdiere un baluarte de poder hacer retirada, y retiradas, para que no la lleve [la plaza] en dulce el enemigo; procurando de no gastar mal el dinero que para ello se diere, y haciendo la fuerza y el gasto donde más necesario sea, y escusando donde no sea menester, con que habrá cumplido un ingeniero con lo que se debe a vuestro servicio[63].

Debemos preguntarnos ahora en qué medida el memorial de Barbo forma parte, como una pieza más, de ese proceso dialéctico, que hacia 1680 cristaliza en el movimiento *novator,* difundiendo en España los principios de una nueva ciencia y de una restauración de las técnicas instrumentales españolas[64].

No parece desde luego casual que los integrantes del más activo grupo de *novatores* —los círculos formados en Valencia y en general en Levante— se preocupen en las décadas finales del siglo XVII de con-

---

[62] *Tratado de la defensa de las plazas,* Cádiz, s. i., 1743, pág. 90. E. Guidoni y A. Marino han visto de qué manera para Vauban el secreto de la moderna actitud ante la fortificación es que «la ciudad en sí no constituye un valor absoluto, que haya que defender a toda costa, sino tan sólo un elemento que hay que proteger temporalmente para frenar la invasión enemiga, y que deberá perderse inevitablemente: un peón en un juego» («Estructuras militares y mercantiles», en *Historia del urbanismo del siglo XVIII,* Madrid, Gustavo Gili, 1982, pág. 523).

[63] *Examen de fortificación,* Madrid, Julián Paredes, 1599, fols. 180-181.

[64] Véase J. M. López Piñero, «La introducción de la ciencia moderna en España», *Revista de Occidente,* 35 (1966), págs. 146 y ss.

ferir a la fortificación el estatuto de una ciencia. V. Mut, J. Zaragoza, T. V. Tosca, como ha señalado López Piñero[65], se interesan de modo especial por la ingeniería militar, y son los primeros en introducir en esta disciplina renovaciones trascendentales, las cuales van a determinar el mantenimiento del nivel de las fortificaciones españolas en el siglo XVIII. En el primero de estos tratadistas, en la obra de Vicente Mut, *Tratado de arquitectura militar* (1664), se encuentran «el primer intento de incorporación de la dinámica galileana para el estudio del tiro de proyectiles, y las primeras referencias a la nueva mecánica de toda la literatura militar española del siglo XVII», al tiempo que en este tipo de tratados se abandona ya cualquier concesión a la valoración ideológica, o dependiente del simbolismo, en el dominio de la acción bélica.

Junto a estos planteamientos de los innovadores españoles en el campo de la poliorcética, la obra ingente de Vauban, no difundida en España hasta el siglo siguiente, marca el concepto de una nueva fortificación, renovada en sus aspectos prácticos, ahora exclusivamente orientados por una geometría y una matemática que se han adueñado ya por completo de este campo, como viene a demostrar la literatura española dedicada al tema, en la que destaca la obra de Folch de Cardona, también publicada en Nápoles, esta vez en 1671, *Geometría militar,* en la cual se comprenden las matemáticas de la fortificación regular e irregular y las tablas polimétricas proporcionales para dar media a cualquier plaza. Pero esta arquitectura a lo moderno, «a lo Vauban», se caracteriza también por sus planteamientos técnicos, que aparecen modificados y definidos en cuanto son producto de la acción de un Estado que tiene unas concretas aspiraciones estratégicas.

Si desde la primera perspectiva directamente tecnológica, Vauban se configura antes que nada como un hombre de ciencia, especializado en cuestiones militares, que sistematiza la técnica de la fortificación, desarrollada a través de investigaciones y experimentos, que van más allá de la habitual práctica de los ingenieros militares, y que conducen a una suerte de refundación de la disciplina sobre bases científicas; su aportación en el caso de la «política» de la fortificación, es, todavía, más trascendente, ya que «Vauban en el campo técnico sabe definir nuevamente la metodología del proyecto, sus relaciones con la investigación científica, y con la programación política»[66]. Su

---

[65] «La nueva ciencia en la sociedad española del siglo XVII», en Tuñón de Lara (dtor.), *Historia de España,* 5, *op. cit.,* págs. 415 y ss.

[66] L. Benévolo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento,* Barcelona, Guadarrama, 1981, pág. 900.

obra, en este punto, se integra en el gran proyecto de reconstrucción del Estado nacional, en el que efectivamente colabora en el caso francés, y su actuación concreta no dejará nunca de acomodarse en el organigrama completo de la situación de un territorio y de la política establecida para su conservación[67].

Frente a este nuevo pensamiento que, tanto en el interior como en el exterior del Imperio hispano, está conduciendo a la práctica de la fortificación hacia el doble dominio de la tecnología científica y de la geopolítica, el memorial de Barbo se sitúa en un contexto todavía previo (que hemos definido como «barroco»; valdría decir en este caso: sobredeterminado y enfático) a las nuevas orientaciones por las que va a devenir la historia de esa práctica en el período de la Ilustración.

El catálogo de antagonismos que la obra de Barbo presenta con respecto a las nuevas directrices de un José de Zaragoza en su *Fábrica y uso de varios instrumentos...*[68]; de Sebastián Fernández de Medrano, *El ingeniero. Primera parte de la moderna architectura militar*[69]; o de Enríquez de Villegas, en su *Academia de fortificación de plazas y nuevo modo de fortificar una plaza real*[70], es muy amplio, y apenas se halla matizado por esa adscripción suya al mundo de la técnica, en contra de las reconocidas virtudes militares; virtudes a las que, tradicionalmente, les estaba encomendado el ejercicio de la defensa.

Vemos entonces estructurarse en el opúsculo *Véncese el Arte con el Arte* una serie de propuestas, que comenzaban ya a ser desechadas desde la vanguardia que estaba fundando la nueva disciplina por aquellos años[71]. Lo primero que a estos propósitos resalta en el tratado es la descontextualización radical en que se ofrece el nuevo ingenio defensivo. No existe en el texto de Barbo una sola referencia al elemento circundante, que lógicamente debe formar parte de una solución fortificada de carácter «atenazado», pero de cuya evidencia no hay rastro en el memorial. Como así mismo se extiende un silencio sobre las relacio-

---

[67] Acerca de este aspecto de la obra de Vauban, véase el estudio reciente de M. Parent, *Vauban: un encyclopediste avant la lettre*, París, Hachette, 1982.

[68] Valencia, s. i., 1674.

[69] Bruselas, Lambert Marchant, 1687.

[70] *Op. cit.*

[71] Desechada, pero no exclusivamente desde la propia teoría, sino que, también, es frecuente en la literatura de la época la irrisión de la solución utopista. Se trata de realizar la caricatura de un saber exclusivamente «libresco» sobre las virtualidades de la arquitectura defensiva. Véase, como ejemplo, la *Vida y hechos de Estebanillo González, op. cit.*, especialmente el capítulo XII.

nes entre ese cuerpo *(caput)* y la zona central *(corpus)*, a la que como baluarte aquél sirve. Mientras que el nuevo concepto de defensa territorial va a poner el énfasis en la militarización de un espacio, conseguida a través de un escalonamiento de «obras bajas», progresivamente más articuladas, Barbo permanece anclado y obsesionado por la búsqueda de una fórmula articulada únicamente desde el punto de vista interno: «Conservándose sólo —escribe— la comunicación con lo de abaxo, donde no le puede faltar el socorro, y toda la assistencia necesaria»[72].

No existe para Barbo esa retícula defensiva —territorio (o «espacio militar», dicho modernamente) trabajado en profundidad por la política— de la que habla José de Zaragoza, y en la que las plazas fuertes ocupan una posición ideal, tendente a cubrir un objetivo bifurcado: primero, resistir a las máquinas de guerra, y, segundo, que «no haya parte en ella que no esté defendida de otras sus vecinas»[73].

Por decirlo así, Barbo no se proyecta como un verdadero técnico acomodado a sus tiempos, sino como un visionario, y, como tal, sujeto al mundo de las formas simbólicas, entre las que la del laberinto parece garantizarle, pero más desde el terreno de la psicología que del de las propias prácticas y técnicas, un modelo insuperable. En ello, el teórico manifiesta su vinculación con las figuraciones metafóricas que se extienden por el espacio plástico emblemático de la época, y que hacen incluso de la fortificación abaluartada el «engrama» de unos valores morales que a través de ella se expresan [Fig. 44].

El baluarte de Barbo se presenta también, desde esta perspectiva que revela las deficiencias tradicionales del pensamiento hispano, obsesionado por los valores de la conservación y la permanencia, tanto como desprovisto de una serie de indicaciones de orden técnico, que pudieran someter a algún tipo de evaluación el proyecto por él perseguido. Dirigido a los ojos del Rey —«Será mi mayor gloria, que V. M. con su acostumbrada benignidad pase los ojos por este papel...»[74]— se configura antes como un entretenimiento dirigido al Príncipe, al que siempre se trata de formar con especulaciones y soluciones fantasiosas[75] [Fig. 45], que como un proyecto de poliorcética susceptible de ser llevado a la práctica. Proyectismo este de corte arbitrista que se revela

---

[72] *Véncese el Arte..., op. cit.*, pág. 7.

[73] J. de Zaragoza, *Fábrica y uso de varios instrumentos..., op. cit.*, pág. 27.

[74] *Véncese el Arte..., op. cit.*, pág. 15.

[75] Instruir al Príncipe en las fatigas de la guerra y en los principios de la fortificación forma parte de la literatura áulica. Encontramos el tema en concreto de la fortificación

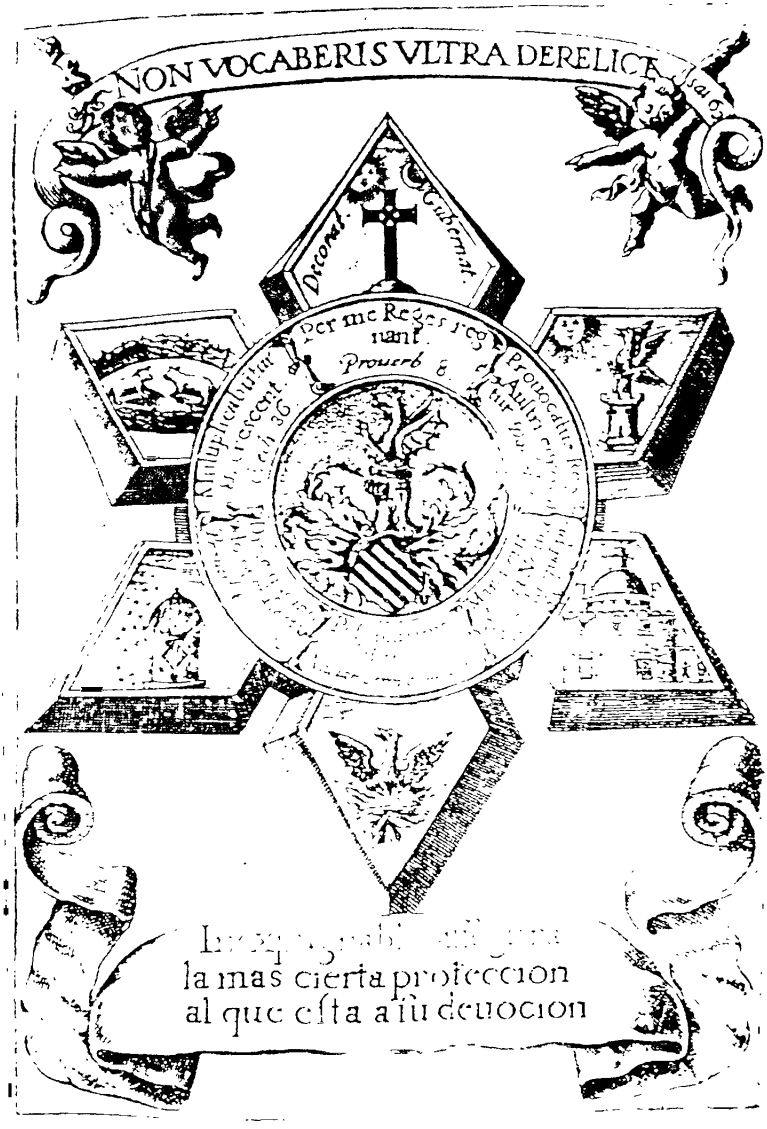


FIGURA 44
Castillo contrarreformista. F. Torre y Sebil, *Reales sitios que dispuso la noble ciudad de Valencia...*, Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1668.

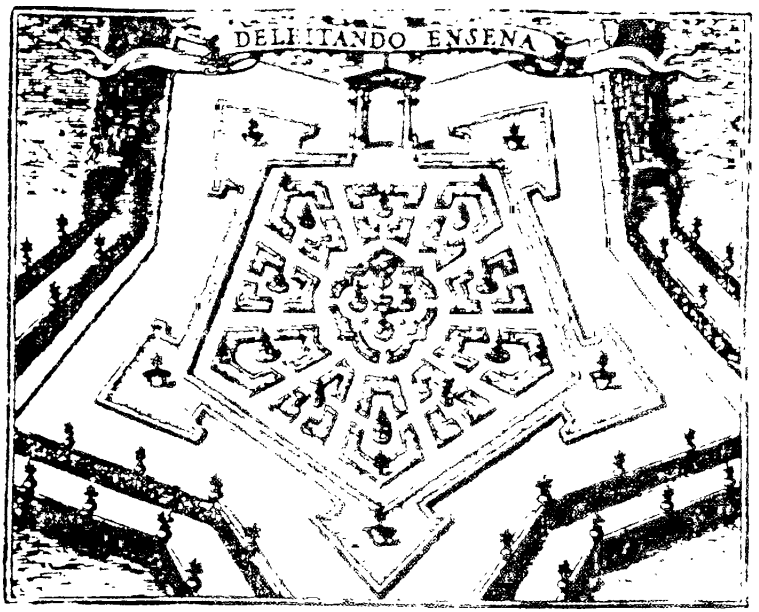


FIGURA 45
Jardines, juegos y poliorcética. Diego Saavedra Fajardo, «Empresa V», *Idea de un príncipe político christiano,* Milán, s. i., 1642.

pura especulación, y que se dirige a reclamar la atención antes de los curiosos y «hombres de armas» que de los «prácticos»: «Aquí el Arte se enmudece ocultando el modo con que se puede reparar de las bombas y carcasas, conservándose en su mismo estado; el Curioso lo premedite...»[76].

(materia la cual, como escribe D. González de Medina, «verdaderamente es para príncipes») en dos textos muy significativos: las *Empresas* de Saavedra Fajardo (empresa V, «Deleitar enseñando»), y en el *Examen de fortificación para príncipes,* de González de Medina. Es precisamente en la empresa de Saavedra Fajardo en la que destaca este valor que se le concede a la formación militar en cuanto juego. Con ello conecta la dedicación de los jesuitas a la formación de los pajes de la Corte en las escuelas formadas en la época de Olivares. Véase, sobre el tema en general, J. Varela, «Educación y crianza de príncipes y caballeros», en *Modos de educación en la España de la Contrarreforma,* Madrid, La Piqueta, 1984, págs. 58 y ss.

[76] *Véncese el Arte..., op. cit.,* pág. 6.

Es de notar, en consecuencia, la ausencia de toda medida y precisión que podríamos denominar como «técnica»; el silencio se abate sobre las referencias estereométricas y estereotómicas, las cuales son, sin embargo, habituales en otros tratados de la época. Incluso en los planos que acompañan al *memorial,* falta la representación de los perfiles *(orthographia)* de la obra defensiva, incluyendo Teodoro Barbo, tan sólo, dos planos en planta *(ichnographia)* y uno en perspectiva[77].

Junto a la falta de referencias acerca de las posibilidades técnicas de ejecución, este proyecto de arquitectura militar para los finales del siglo XVII se confina dentro de una escena de carácter utópico, desentendiéndose, incluso, de los costes que un tipo de fortificación tan compleja pueda suponer, y olvidando o dejando al margen por completo los problemas logísticos a que tal construcción «faraónica» avocaría a un Estado angustiosamente falto de mecanismos de producción.

Frontalmente en contra también, en este aspecto, de las mentalidades progresivas de la época, las cuales, como en el caso notorio del teórico José de Zaragoza, ya habían señalado la aporía que se oculta en toda defensa a ultranza e hiperdimensionada, por cuanto el daño resulta mayor cuanta mayor energía (tiempo, dinero, recursos naturales y humanos...) se haya invertido en una construcción defensiva[78], Barbo presenta un proyecto que es costosísimo. Y este solo aspecto ya inscribe como «utópica» la construcción de una fábrica semejante en la España económicamente deprimida de finales del siglo XVII[79].

Esta emergencia del pensamiento utópico en aquella España de Carlos II evidencia muy bien el dramatismo con que se vive la política militar de aquellos momentos, insuflándola de una energía de corte utópico y arbitrista, que habla a las claras de la percepción que entonces se tenía de la situación de un Imperio incapaz absolutamente de atender a su «conservación», al menos por las vías razonables.

---

[77] Los tres planos incluidos en el *memorial* llevan las leyendas: «Primera planta de figura exágona que representa todo lo de abaxo»; «Segunda planta que representa lo de arriba»; «Tercera planta que representa la perspectiva».

[78] *Fábrica y uso de.., op. cit.,* pág. 46.

[79] La propia indefensión en que por entonces se encontraba el territorio peninsular revela como disparatados unos proyectos a los que hay que contextualizar, según evidencia el decreto de reclutamiento de 1691, en un país que tenía «insuficientes navíos y tropas para su defensa», y en el que en muchas ciudades «difícilmente puede encontrarse un mosquete, un arcabuz o una pica» (cit. por A. Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVII español,* Barcelona, Ariel, 1976, pág. 388).

Desde el corazón mismo del ejército (que está luchando en condiciones casi insostenibles en la Europa central), se instrumenta una respuesta a la dinámica de los acontecimientos. Respuesta esta de un teórico e «iluminado» de la fortificación, que va a adoptar un haz de soluciones diversas: entre ellas, las que trabajan a partir de una concepción sicológica del poder y sus funciones —y aquí se inserta a la perfección el tratado *Véncese el Arte con el Arte,* con su elección del laberinto, en una visión de lo que debe ser la defensa exclusivamente centrípeta, autista, muy costosa en hombres y material—; y, enfrentadas a éstas, las propuestas de unos modelos progresivamente más perfeccionados, desde el punto de vista de su constitución interna, y de su mejor adaptabilidad a las modernas relaciones geopolíticas. Línea esta que, aun debilitada en los años finales del siglo XVII, todavía logra mantener el hilo de un discurso o saber hispano sobre la fortificación, y que logrará conectar el, a estos efectos, brillante siglo XVI con los esfuerzos realizados por la conservación defensiva en el siglo XVIII.

Que estos otros modelos, esta vez trabajados por la ciencia, moldeados por la nueva tecnología, sean, en consecuencia, los que acabarán por imponerse cuando el Estado aborde, pero ya en el siglo XVIII, la reorganización de su ejército y la racionalización de sus defensas[80] no hace sino marcar más el carácter crepuscular, inviable y autoinmolador[81] que adopta esta propuesta de signo arbitrista que hemos revisado.

Utopía de un «bastión inexpugnable» (diríamos: de un bastión *barroco),* constituido en la metáfora pertinente de la situación de la antiguamente belígera Hispania, y ello en las fechas, ciertamente dramáticas para tales armas de un «imperio de barro», de fines del siglo XVII.

---

[80] Reorganización del ejército que se produce a partir de las cédulas de 1702 a 1704. Cfr. A. Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado..., op. cit.*, págs. 71 y ss. Para el tema concreto de las soluciones que impone la ingeniería militar del siglo XVIII, cfr. H. Capel *et al.*, *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1983.

[81] Ésta parece ser la condición sicológica de una dirección hispana de la guerra, algo forjado como específica mentalidad militar desde la aurora de la Edad Moderna. Como ha escrito J. Albi de la Cuesta: «De ahí la proliferación de guarniciones aisladas del *hinterland* en presidios dependientes del exterior hasta para obtener la cal precisa para construir las fortificaciones o la leña para cocinar. Un escenario perfecto para resistencias insensatas. Los españoles, expertos desde siempre en inmolarse por causas perdidas, sabrán morir solos, rodeados por un adversario abrumadoramente superior en número, sin esperanza de socorro» (en «Los ejércitos de Carlos V...», cit., pág. 97).

CAPÍTULO 6

Mundo simbólico. El reino de la metáfora y el ocaso de la teología escolástica hispánica

Dictionarium, florilegium, thesaurus, sylva, bibliotheca, compendium, officina, sinopticon, cornucopia, polyanthea... THEATRUM

Dos regímenes de conocimiento, dos *epistemes* desencadenan las representaciones del mundo que hemos heredado del período altomoderno, y circunscriben entre sus polos la órbita toda de una ciencia o, mejor, de un *campo de saber* barroco. Una asegura la estabilidad de la síntesis aristotélica, refiriendo sin cesar la tradición escrita y asegurando la conformación de las viejas teorías con la realidad de unos nuevos objetos de conocimiento. Dentro del otro modelo, se rompe definitivamente con la Antigüedad, y aislándose en el interior de la emblemática estufa cartesiana se reconstruye en términos más prudentes el sentido de ese mismo mundo, tomado ahora de manera estricta como, ante todo, una realidad material despojada de rastros animistas[1].

Para esta segunda cosmovisión que inaugura la física moderna, se trata de rechazar fundamentalmente la creencia en un simbolismo

[1] Se trata, en suma, de un problema de «lecturas» o interpretaciones del mundo polarizadas en torno a distintos métodos, desde el comienzo mismo del humanismo renacentista. Lo que afecta a la ciencia moderna ha sido estudiado por D. R. Olson, «La lectura del libro de la naturaleza: los orígenes conceptuales de la ciencia moderna», en *El mundo sobre el papel..., op. cit.*, págs. 185-203.

oculto y en una relación íntima y secreta de las cosas, desechando por completo la correlación de categorías[2], y, con ello, todo el lenguaje de las trasposiciones, de las influencias y de las analogías, así como los movimientos espiritualistas de simpatía y antipatía que pudieran presidir la organización de la materia, y, en resumen, rechazar abiertamente el primado hermenéutico de la metáfora, que queda definitivamente destronada como instrumento de un conocimiento al que a partir de ahora se tiene como de segundo orden, intuitivo o *poético*[3].

La especial configuración del mundo hispánico, y el predominio en él de un discurso teológico que se afianza de modo totalitario y excluyente, creo que es la que determina entre nosotros el triunfo virtual del primer modelo; modelo tradicional o también, «modelo venerable»[4], y es por ello por lo que nos interesa fundamentalmente una obra como

---

[2] Sobre este tema, véase B. Vickers, «Analogía versus identidad: el rechazo del simbolismo oculto», en B. Vickers (ed.), *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento,* Madrid, Alianza, 1990, págs. 63-145.

[3] Conocimiento «poético» que toda la tradición humanística tratará de prestigiar bajo la idea de una conexión clásica entre conocimiento científico y literatura antigua, y entre literatura y filosofía bajo la modelización que ofrece el paradigma de Homero, «maestro de todas las ciencias». Como escribe Lope de Vega: «Las obras de los antiguos, Virgilio, Homero, y otros están llenas de moral y natural filosofía, que ésta es la principal maestra de los conceptos, y bellas invenciones, y llenas también de mil discreciones de tiempos, y lugares en que se les conoce ser grandissimos Cosmógrafos y Astrólogos...» *(La Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio...,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1598, pág. 8).

[4] Se trata de la fractura de lenguajes que se insinúa en el espacio epistemológico barroco, dividido por las hermenéuticas de tipo científico (de la matemática, geometría, física, astronomía...), en proceso de formación, y los lenguajes «poéticos», alimentados por una tradición asentada (teología, historia...), y que se nutren fundamentalmente de un *corpus* de repertorios eruditos latinos, *polyantheas,* florilegios, etc... Es interesante el que, sobreponiéndose a esta visión polémica y dialéctica de este bilingüismo fundacional en los sistemas de conocimiento, Jean Starobinsky haya intentado unirlos a través de un sólo impulso de conocimiento, bajo un modelo «rizomático», el cual habría traspasado también el mundo barroco. Así, en él, la lengua poética exploraría la vastedad del epifenómeno o mundo de lo visible (como sucede en *Mundus symbolicus)* y superficie de lo real; mientras, el lenguaje científico se haría con las claves radicales y performativas de esos mismos fenómenos (o «regularidades centrales»). Habría pues, propone Starobinsky, un universo físico y otro poético, coexistentes y «necesarios» los dos, y en el estadio barroco se habría operado su primer y dramático distanciamiento. Véase sobre ello: «Lenguaje poético y lenguaje científico», en *Razones del cuerpo,* Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999, págs. 121-137. Sin embargo, los intentos de reunificación de los modelos del saber son también prototípicos del orden barroco. Por ejemplo en la obra de Caramuel. Véase a este propósito el estudio de J. Velarde, «Caramuel y la unificación del saber», en *Juan Caramuel. Vida y obra.* Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1989, págs. 140-168. O véanse también las combinaciones de ambos mundos en el texto de Sor Juana, según ha anali-

la de Picinelli —*Mundus symbolicus*[5]—, que comunica una representación del mundo al modo alegorista, «sereno», en cuanto auténtica *scriptura Dei*, donde el hombre pueda aprender a leer por trasposición y alegoría los *metagrafos* divinos[6]; y ello para aprender lo que le conviene saber en el orden del gobierno moral de sí mismo y de la sociedad[7] [Fig. 46].

Universo especular este que aquí se insinúa organizado al modo simbólico de una «gran cadena del ser»[8], y en el que micro y macro cosmos se piensan como vinculados, antes que por la extensión misma de la materia nuclear, por el peso determinante que en ello tiene un *espíritu* o potencia ordenadora que los ha proyectado intencionalmente, como así puede verse reflejado en una obra del período que analizamos, la *Microcosmia*, de Antonio de Ramos[9].

---

zado G. Sabat, «Sor Juana y su *Sueño*. Antecedentes científicos en la poesía española del Siglo de Oro», en *Estudios de Literatura Hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, PPU, 1992, págs. 283-304. Quizá, con todo, fue S. Sarduy quien puso toda la visión barroca del mundo bajo una perspectiva de fusión de paradigmas poético-científicos, ello en su «Nueva inestabilidad», en *Ensayos generales sobre el Barroco, op. cit.*, págs. 7-45. En todo caso, esta relación fundante no es la misma en toda la *totalidad imperial*. Empezamos a sospechar que en los virreinatos americanos las elites criollas interiorizaron los modelos científicos y les dieron luego su cobertura simbólica. Véase, para el desarrollo de este argumento, L. Zea, «Descartes y la conciencia de América», *Filosofía y Letras* (México), 39 (1950), págs. 93-106, y F. López Cámara, «El cartesianismo en Sor Juana y Sigüenza», *Filosofía y Letras* (México), 39 (1950), págs. 107-131.

[5] Cuya primera edición italiana es la de Milán de 1653. Véanse ahora algunos de sus libros traducidos en edición del Colegio de Michoacán, 1997-1999.

[6] «Metagrafos» es un término que utilizará Alejo Venegas, en lo que es una de las primeras metaforizaciones hispánicas del mundo como «escritura de Dios». Véase su *Primera parte de la diferencia de libros que ay en el Universo*, Toledo, Ayala, 1540. Sobre ese mismo tema, véase ahora: H. Blumemberg, *La legibilidad del mundo, op. cit.*

[7] Esto hace depender el *Mundo simbólico* de una tradición enciclopedista medieval, que se prolongará en los «teatros del mundo» que construyen los hermetistas del Quinientos, del tipo del *Teatro de la Memoria*, de Giulio Camillo Delminio, y que conoce su apoteosis a comienzos del siglo XVII, en las grandes obras de Alsted *(Encyclopaedia)*, Commenius *(Pansofia)* y, después, en la de los jesuitas como Izquierdo *(Pharus Scientiarum)*, Kircher *(Polygraphia nova)* y Schott *(Physica curiosa)*. Para la cuestión general suscitada por el enciclopedismo previo a la obra de Picinelli, véase P. Cherchi, «Enciclopedia y organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento», en P. Álvarez Miranda *et al.*, *De las Academias a la Enciclopedia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnánim, 1993, págs. 69-95. Y, naturalmente, entre otros muchos estudios, el de C. Vasoli, *L'enciclopedismo del Seicento*, Nápoles, Bibliopolis, 1978.

[8] Véase la obra homónima de A. O. Lovejoy, *La gran cadena del ser. Historia de una idea*, Barcelona, Icaria, 1983.

[9] *Microcosmia y Gobierno universal del hombre cristiano, para todos los estados y cualquiera de ellos*, Barcelona, s. i, 1592.

Tal cosmología a lo divino genera la factura de una obra universalista, cerrada, no dialéctica, puesto que no se concibe desde una ideología de progreso y carece de actualización y decurso[10], y, no obstante, idealmente preparada para servir a una cultura basada en la analogía y en la metáfora, sin cambios visibles durante varias generaciones[11]. Pues es ciertamente Picinelli, y quienes actúan con su misma mentalidad simbólica, más que Descartes, el que traza la órbita toda de un saber que, no sometido a los rigores de la experimentación y del número, confirma una cosmología mitopoética, una suerte de «física sagrada»[12], en la que prospera y halla su medio ideal la fábrica de ilusionismo metafísico que es la Contrarreforma[13]. «Máquina hermenéutica» esta, que, situada fuera del plano de la dialéctica de los hechos —y fuera también del debate sobre las novedades—, plantea su estrategia en el terreno de la irrefutablidad de sus postulados, en tanto son persuasivos, es decir, conformados por las leyes de la retórica, y avalados por

[10] Actitud que es tradicional en los textos que expresan el simbolismo barroco y el pensamiento mitopoético, que se mueve sin avance y sin dialéctica en unas coordenadas previamente trazadas por la red de los textos axiomáticos a los que una y otra vez se vuelve. B. Vickers ha reflexionado sobre este carácter de la tradición que trata de anular el propio paso del tiempo, o hacerlo irrelevante para un universo donde cuenta exclusivamente una ley moral prefigurada en las Sagradas Escrituras, ello en *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento, op. cit.*, págs. 52 y ss.

[11] La tardía aparición del *Mundus symbolicus*, de Picinelli, es la prueba de la prolongación de una cultura agónica y de un género —la literatura simbólica ilustrada— agotado. Según nuestro argumento, el *Mundus* supuso en el ámbito todo de la cultura simbólica hispánica una fuente importante por la reactualización enciclopédica de unos contenidos lentamente consumidos, que reciben en este texto una formulación brillante, y permite así la prolongación de esta singular hermenéutica, por lo demás desautorizada por la ciencia experimental moderna. Se trata en todo caso de un saber que corresponde a una sociedad tradicional, cuyo modelo fue estudiado en su día por J. A. Maravall, «La concepción del saber en una sociedad tradicional», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.

[12] De la que ha dado cuenta H. Capel en su libro *La física sagrada. Creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española, op. cit.*

[13] Ello puede ser entendido en los términos generalistas de una polémica entre la ciencia y la religión. Véase, para el caso particular del mundo novohispano, E. Trebulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, Colegio de México, 1974. Y, también, su *Historia de la ciencia en México*, México, Colegio de México, 1983-1985. Una visión más generalista del problema la ha dado A. Oliver, «Teólogos y hombres de ciencia», en *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, BAC, 1982. Para conocer estos desarrollos en el influyente pensamiento escéptico M. González Fernández, «Ciencia y metafísica en la obra de F. Sánchez, el "Escéptico" (1550-1623)», en AA.VV., *Actas del Simposio Filosofía y Ciencia en el Renacimiento*, Santiago, Universidad, 1988, págs. 89-110.

FIGURA 46
La legibilidad del mundo. Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Colonia, Hernani Demen, 1687.

la *auctoritas* de los antiguos[14]. Por eso Hobbes podía escribir contra estos usos retóricos del lenguaje y estas formas no autorizadas de *episteme:*

> Para concluir, la luz de la mente humana son las palabras claras, libres de ambigüedad y depuradas por definiciones exactas. La *razón* son los pasos que damos; el aumento de la ciencia es el camino; y el beneficio de la humanidad, el fin. Contrariamente, las metáforas y las palabras sin sentido y ambiguas son como *ignes fatui;* y razonar partiendo de ellas es vagar entre innumerables absurdos; y el fin, la controversia y el desorden, o el ridículo[15].

En el combate entre metafóricos y literalistas, o entre los partidarios de la retórica persuasiva y los del número y la mecanización de la imagen del mundo que asientan la realidad de una final *mathesis universalis*[16], los «nuestros» caen siempre del primero de los lados. Son los «primores del decir» y de la imaginación inventiva los que determinan la fascinación de una cultura logocéntrica, que tiene como lema la divisa en que se funda el *Mundo simbólico:* que las estructuras del lenguaje pueden dar cuenta suficiente del sentido del mundo, y que es en el lenguaje, en la palabra (la primera de todas, la que se manifiesta en la Escritura Sagrada), donde se puede encontrar el sentido finalista de la creación[17], y no ya en las taxonomías, en la matemática o en la cuantificación[18].

---

[14] El modelo de enciclopedismo analógico barroco se reconoce en este paradigma inviable que se enfrenta a los trabajos progresivos y experimentales de una ciencia moderna que ya no operará más en el seno de síntesis totalizantes del campo del saber. Véase sobre ello C. Vasoli, *L'enciclopedismo del Seicento...*

[15] T. Hobbes, *Leviatán. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil,* Madrid, Alianza, 1996, pág. 47.

[16] Véase, G. Crapulli, *Mathesis universalis. Genesi di una idea nel XVI secolo,* Roma, Ateneo, 1969.

[17] Y ello a través del juego semiológico de codificación/decodificación, como ha propuesto R. Bodei, «El lince y la jibia: observación y cifra en los saberes barrocos», en R. Bodei, C. Buci-Glucksmann *et al., Barroco y Neobarroco,* II, *op. cit.,* págs. 59-68.

[18] Para el papel que desempeñan la medida y el cálculo en el establecimiento de una ciencia moderna que vuelve las espaldas a la teología, en su pretensión de conocer el mundo material, véase A. W. Crosby, *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental (1250-1600),* Barcelona, Crítica, 1988.

En todo caso, el modelo aristotélico-tomista trabaja con la persuasión de que una creación providencialista determinada por el misterio sólo puede ser develada por la teología, fundada en una lógica silogística compleja, como revela el jesuita Kircher: «El mundo está fundado sobre principios mucho más intrincados e indiscernibles que lo que pudieran suponer las mentes ingenuas de los siglos pasados o los filósofos vulgares del presente»[19].

Pues es en la palabra, en el texto, y eventualmente en el texto sagrado, donde sólo se cumple la utopía de la comunión y de la unidad; donde la mediación verbal eficaz supera todas las separaciones y concede a los hombres la *illusio* de habitar en un universo sin falla que se presenta en este único camino como dotado de una inteligibilidad última[20]. Es el juego combinatorio de las formas verbales el que ingeniosamente acerca las cosas entre sí, y revela entonces el postulado teológico y metafísico que asiste a la idea de un «cosmos ordenado». La agudeza y sus variedades infinitas (Baltasar Gracián) aquí relevan de su papel al método. Los «agudos símbolos» y los edificios lógicos de palabras son el fundamento de una Iglesia que sobrenombra a sus doctores con el apelativo de «sutiles». En efecto, para lograr estas representaciones del mundo, como escribiría Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio:* «Los Emblemas, Geroglíficos, Apólogos y Empresas, son la pedrería preciosa, el oro del fino discurrir.»

Ello mismo abre la posibilidad de que la lengua del místico, que elabora en imágenes los postulados lógicos de la onto-teología, supere en credibilidad —en la tradición hispánica, que acoge y promueve esta «lógica de la mística»— a la del matemático, recibiendo una mayor consideración social en la vivencia barroca, meridional y trasatlántica. Ello logra que, en esta tradición, también el poeta se sienta con más autoridad que el científico, en lo que es el régimen del imaginario colectivo; que las enciclopedias simbólicas ganen la partida y lleguen a cubrir con su autoridad, a lo largo de toda la vasta geografía de la cultura hispánica, el papel reservado en otras latitudes a los listados taxo-

---

[19] A. Kircher, *Iter Exstaticum Coeleste*. Cit. por J. Godwin, *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*, Londres, Thames and Hudson, 1979, pág. 87. Para el estudio de la penetración aristotélica en la Edad Moderna, E. Grant, «L'Aristotelianisme and the Longevity of the Medieval World View», *History of Science*, 16 (1978), págs. 93-106.

[20] En ello se unen sin solución de continuidad poética y religión; escolástica y producción simbólica, como vio en su día J. Maritain, *Arte y escolástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1945.

nómicos linneanos y a los textos de una ciencia moderna en verdad inexistente entre nosotros[21] [Fig. 47].

A través del lenguaje simbólico, pleno de imágenes agentes, que, con sus llamadas a la imaginación, promueven la persuasión, se realiza una gigantesca operación de *resemantización* y reificación moralista de la realidad, que sin esta guía podría parecer que se precipitara en el caos de la a-simbolización y de la a-significación. Así que se puede decir de los textos de esta literatura simbólica, y en sentido restringido «emblemática», en la que nuestra cultura sobreabundó[22], que, finalmente, sujetan todo el orden de la representación, toda la estructura de la *illusio* social, y son el fundamento último y secreto de un Estado absolutista y confesional regido por la idea de una misión en la historia[23].

La capacidad poética del lenguaje, tal y como se ve explotada en el repertorio de Picinelli, sirve pues para penetrar en la «selva» del mun-

---

[21] Pero hay que esperar al siglo XVIII para que se ponga en evidencia esta dialéctica feroz entre lecturas simbólicas y experimentales, revelándose las primeras como ampliamente nocivas para la intelección de la organización material del mundo, que a sus ojos aparece todavía «encantado». Ello según se apunta en Juan Benito Díaz de Gamorra, autor de unos *Errores del entendimiento humano,* que escribe precisamente a propósito de Picinelli: «Se aparta a los jóvenes del estudio de la geometría y de la buena física, por cuanto algunos viejos gritan que son estudios inútiles, y que sin ellos entienden muy bien el *Mundus Symbolicus* de Picinello, las *Alegorías* de Laureato, el *Diccionario* de Ambrosio Calepino, o, como ellos le llaman, el Calepino de Ambrosio, en donde les parece estar recogidas todas las ciencias útiles» (cit. por C. Herrejón Peredo, «La presencia de Picinelli en España», en F. Picinelli, *Los cuerpos celestes. Libro I —El Mundo simbólico—,* México, Colegio de Michoacán, 1997). Respecto a la existencia de un mundo «encantado» y otro «desencantado» por la ciencia experimental, ha escrito unas páginas iluminadoras P. Alonso Palomar, *De un universo encantado a un universo desencantado. Magia y literatura en los Siglos de Oro,* Valladolid, Grammalea, 1994.

Una de las causas de esta inexistencia entre nosotros del discurso científico es la acción represora que sobre él recae. Veáse sobre el asunto J. Pardo Tomás, *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos de los siglos XVI y XVII,* Madrid, CSIC, 1991.

[22] Sobre el papel nuclear reservado a esta «emblemática», al objeto de dar a conocer una interpretación moralista del mundo, he tratado en mi *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, op. cit.*

[23] En efecto, entonces, para este pensamiento, la naturaleza es un «teatro» de formas morales, cuyo sentido y teleología son poner a prueba al hombre, que, mediante una «ascesis interpretativa» de las señales del mundo, encuentra o no el camino de la salvación y de la construcción social. Aquí la obra de Picinelli se sitúa en conexión estrecha con otra gran enciclopedia visual y simbólica de la época, con la que, creo, todavía no ha sido relacionado. Me refiero a la obra de O. Vaennius, *Theatrum vitae humanae,* que tuvo repercusiones en el arte hispano del Barroco. Véase S. Sebastián, *Los emblemas y el arte,* Madrid, Alianza, 1995.

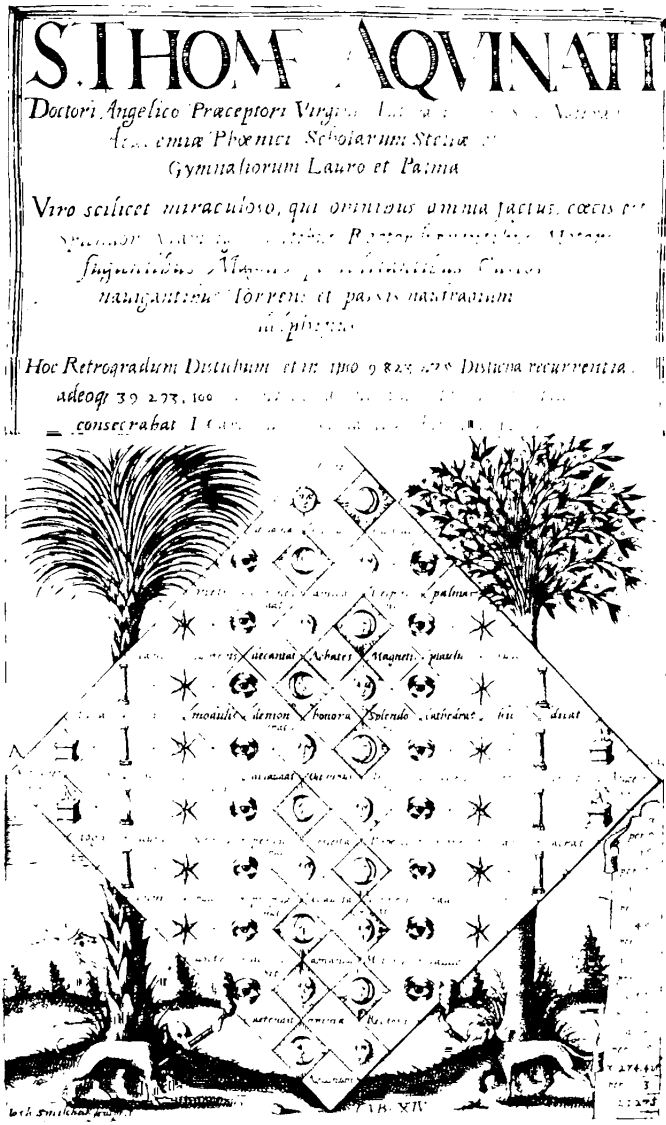


FIGURA 47
Combinatoria poética en torno a Santo Tomás. Juan Caramuel, «Dístico retrógrado dedicado a santo Tomás», *Primus Calamus*, Roma, Fabius Falconius, 1663.

do, concediendo la categoría de símbolo de carácter jeroglífico, por su cierta resistencia a la interpretación, a todo cuanto encuentra a su paso, y llegando a trazar así su camino estableciendo la densa trama de un sentido universal mitopoético, donde se adivina la huella teúrgica[24]. Desde esta perspectiva, en efecto, es el lenguaje el que construye el «inventario del mundo»[25].

En realidad, la imagen o metáfora central que organiza este prototipo enciclopédico es la de «gran teatro del mundo», *Theatrum Mundi*. Vieja idea estoica de la vida como representación, y del sujeto como *personaje encarnado,* cuyo verdadero papel consiste en comprender que vive dentro de un sueño, de una ficción de prueba, de un guión elaborado por la divinidad[26]. Se trata de una especial combinación de imágenes, palabras y cosas, cuyos dos primeros términos son para este discurso más importantes que el primero. Pensamiento en imágenes; epistemología visual y pictórica, que primero construye la relación de sentido y luego la aplica a la realidad, estableciendo términos comparativos entre el mundo del individuo y el de la variedad de las especies que pueblan el espacio natural, al tiempo que borra toda huella de distancia entre lo animado y lo inanimado, haciendo convivir todo bajo un mismo orden de realidades entremezcladas, bajo el imperio de un *pansiquismo* generalizado[27], que remite constantemente al mito de una creación divina, entendida *more scholastico*. Se trata, en suma, de la «organización religiosa de la tierra»[28].

---

[24] Véase el capítulo que Octavio Paz dedica a este tema, «El mundo como jeroglífico», en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982. Y es que sucede que la emblemática, por la utilización de códigos verbo-visivos, se convierte en la mejor expresión de la mentalidad simbólica. En este punto, no se puede soslayar el trabajo de D. Russell, «Emblème et mentalité symbolique», en *Littérature*, 170 (1990), págs. 11-22.

[25] Para referirme al libro de G. Olmi, *L'Inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima etá moderna*, Bolonia, Il Mulino, 1992.

[26] Para el estudio integral de esta metáfora vertebradora del pensamiento contrarreformista, es preciso consultar L. G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea, op. cit.*

[27] Lo cual desemboca en una teoría de lo maravilloso o numinoso, justamente una de las polaridades en que se mueve una «ciencia barroca». Véase H. H. Knecht, «Le fonctionnemet de la science baroque: le rationnel et le merveilleux», *Baroque*, 12 (1987), páginas 53-70.

[28] J. Baruzzi, *Leibniz et l'organisation religieuse de la terre*, París, Société Générale de Impression, 1907.

La metáfora de las «noches oscuras» y los bosques sin caminos, que anima el intuicionismo fideísta y metafísico de un poeta como San Juan de la Cruz, refleja el mismo modo organizativo del mundo, tal y como lo entiende el enciclopedismo barroco. Del mismo, podemos decir que es la vertiente «poética» de la cosmovisión escolástica, su propia y específica «ingeniería lírica». «Selva» o «bosque» en el que los poetas deambulan presas de revelaciones y de ensueños (los *Sueños* de Quevedo, de Sor Juana Inés de la Cruz...), los cuales confirman los silogismos aristotélicos, al tiempo que presentan una extraña conformidad con los modelos cosmológicos pregalileanos.

En cualquier caso, conformación de mundo o «selvas», que son también metafóricamente trasladados a entradas de un diccionario o enciclopedia, que se propone como vía de acceso a una quimérica organización moral y humana del universo. Pero estas mismas «selvas» también, y la maraña de los objetos materiales del mundo, son aquellas en que el método moderno comienza a establecer los primeros rectos caminos, según revela Descartes en un pasaje célebre:

> Me remitía al ejemplo de los viandantes que, al perderse en un bosque, no deben dar vueltas, errantes, en una dirección o en otra o, peor aún, pararse en cualquier sitio, sino que deben andar siempre en el mismo sentido, siguiendo un camino que sea lo más recto posible, sin abandonarlo nunca por razones nimias...»[29].

Aquel enciclopedismo analógico y metafórico que ocupa las mentes hispanas y que enfrenta los métodos y procedimientos experimentales modernos se revela como un depósito de recursos central en una cultura de predicadores, de poetas, de artistas y, como además veremos, también de teólogos escolásticos, que trabajan en el establecimiento de un gran *constructo* simbólico o cosmos ordenado por una razón persuasiva, fascinadora y un poco fantasmagórica. Lectura del universo, visión del mundo con la que enseguida estará en abierto desacuerdo lo que Weber ha denominado la «nueva estructura capitalista», en buena medida dependiente del pensamiento reformado[30].

---

[29] *Discurso del Método,* VI, 24-25.

[30] Polémica contra los hábiles autores de metáforas y disquisiciones «meridionales» o, más concretamente, hispánicos, que ha sido estudiada por J. Rousset, «La querelle de

Ello determina así la fractura del mundo moderno en dos regímenes de conocimiento que resultarán finalmente incompatibles[31], después de una larga época de convivencia[32].

Es justamente contra el pensamiento simbólico y contra los partidarios de la organización moral y religiosa de la materia contra quienes se enderezan las famosas palabras de Galileo:

> La filosofía está escrita en este magnífico libro del universo, que permanece abierto continuamente ante nuestra mirada, pero el libro no puede comprenderse a menos que primero se aprenda a comprender el lenguaje y leer las letras con las cuales está compuesto. Está escrito en el lenguaje de las matemáticas, y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es humanamente imposible comprender una sola palabra de él; sin ellas, uno vaga sin rumbo en un oscuro laberinto[33].

Del lado de «los metafóricos», es de destacar la audacia con que trabajan el principio de analogía entre objetos naturales y morales o, más extensamente, entre el micro y el macrocosmos, y a este propósito revelaré más adelante de qué manera Picinelli se adapta entre los nues-

---

la métaphore», en *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII siécle,* París, Corti, 1968. Para una puesta al día de esta cuestión, véase J. Starobinsky, *Razones del..., op. cit.,* así como el libro de M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo,* Barcelona, Ediciones Península, 1992.

[31] Esta «incompatibilidad» constituye el núcleo conceptual en que se debate mi libro *La península metafísica..., op. cit.* Véase la discusión de este asunto en la reseña de F. Bouza, «Imágenes áureas», en *Libros,* 40 (abril de 2000), págs. 3-5.

[32] Dos *epistemes* o procedimientos generales de conocimiento, cuya ruptura ya se insinúa en los primeros momentos del descubrimiento de América, según la tesis de J. L. Fuertes Herreros, «Unificación y fragmentación de los saberes en el Renacimiento», *Analogía filosófica,* IX/1 (1995), págs. 3-29. Pero que también toman el relevo uno de otro, precisamente en el curso del período altomoderno, según argumenta P. Rossi, *Bacon: de la magia a la ciencia,* Madrid, Alianza, 1991. De ello también ha dado cuenta el reciente artículo de S. Echandi, «Filosofía y saberes del Barroco (en las bibliotecas de Spinoza y Lastanosa)», en J. E. Laplana Gil (ed.), *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa,* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, págs. 43-81.

[33] Cit. por A.W. Crosby, *La medida de..., op. cit.,* pág. 197. Ello genera la visión mecanicista y la metáfora de la que procede: el universo como máquina. Véase P. Casini, *El universo máquina. Orígenes de la filosofía newtoniana,* Barcelona, M. Roca, 1971. De otro lado, para las metáforas organizadas en torno a la idea de la naturaleza como «libro de Dios», *scriptura Dei,* véase, de nuevo, H. Blumenberg, *La legibilidad del mundo..., op. cit.*

tros, precisamente como una «máquina» o una reserva procedimental para la operación metafórica (una *metaforología),* tendente a extraer una lección moral del mundo natural.

Ello en los mismos términos que encontramos expresados en los naturalistas simbólicos, al estilo de Gerónimo de Huerta, que escribe: «No son menores los exemplos y documentos [de vivir] que nos dan los mudos pescados»[34].

Mundo natural que precisamente la emblemática venía explotando como cantera de analogías morales, según puede comprobarse también en las visiones enciclopédicas hispanas de la segunda mitad del siglo XVII, como la obra del jesuita Garau, *El sabio instruido en la naturaleza*[35] y, sobre todo, en el *Govierno general, político y moral, hallado en las aves más generosas y nobles,* de Ferrer de Valdecebro[36].

Ello es algo que claramente convierte la obra de Picinelli en un tesoro para la argumentación de homilías, forzada siempre a reconstruir un plano moral; poseída en todo momento por un sentido profundamente *ejemplarista* de la realidad. Es, entonces, el contexto de la predicación, como ha demostrado Herrejón Peredo, el espacio natural de desenvolvimiento utilitarista del *Mundus symbolicus,* y la base misma de lo que justifica su extraordinario predicamento en la órbita intelectual del Imperio hispano. Es, pues, en el discurso cerrado de la teología moral donde tal obra, que fue central en la organización conceptual del Barroco, alcanza su pleno sentido[37].

Frente a las modestas pretensiones de un Descartes y de un Bacon, los cuales, en el amanecer del método experimental moderno, construyen sus sistemas basándose en la duda generalizada y en el rechazo del lenguaje metafórico, las grandes obras del período que mantienen la ilusión de un orden universal fundamentado en la creencia metafísica de que, como escribe Kircher, «todas las cosas descansan conectadas con nudos arcanos»[38] operan, al contrario, en medio de unas pretensiones que, al fin, se han develado como puros juegos de lenguaje y aperturas metafóricas, tendentes a construir un

---

[34] Gerónimo de Huerta, «Proemio» a *Escolios y anotaciones a la Historia Natural de Cayo Plinio Segundo,* Madrid, Juan González, 1595.

[35] Valencia, Jaime de Bordazar, 1690.

[36] Madrid, Diego de la Carrera, 1658.

[37] C. Herrejón Peredo, «La presencia de Picinelli en Nueva España....», en Filippo Picinelli, «Los cuerpos celestes», libro I, *Mundo simbólico,* México, Colegio de Michoacán, 1997, págs. 47-65.

[38] Ello en su *Magnes sive de magnetica arte,* Roma, Lenobis Masoni, 1654.

sentido teleológico, último, para lo que, sin duda, carece de él: el mundo material. Pero mientras existan, se mostrarán poderosas y eficaces en la operación de conferir un sentido cerrado —y providencialista— a lo real.

Así, en lo que bien podemos considerar el precedente de la enciclopedia simbólica de Picinelli, en la *Introducción del símbolo de la fe,* la obra que Fray Luis de Granada publicada en Salamanca en 1583, podemos leer cómo, en efecto, el cosmos se encuentra ordenado por una voluntad divina, y digamos de su existencia que se propone a modo de efecto ejemplar, pues «entre estas razones una de las más acomodadas a la capacidad del pueblo es ver la orden de todo este mundo»[39].

Precisamente para «ver» el orden de este mundo, el *Mundo simbólico* adopta la estructura enciclopédica y acoge la vastedad y pluralidad de registros como la marca de legitimación lógica y racional de lo que no es más que un producto retórico, poético, que en verdad no puede formular hipótesis verosímil alguna sobre la estructura y sentido material de la realidad, sino sólo realizar tentativas de aproximación metafórica[40].

Picinelli y su *Mundo simbólico* están, pues, en el centro de esta polémica feroz entre literatos y científicos por un lado, los cuales siguen un camino inductivo, y poetas, místicos y visionarios de otro, creyentes en

---

[39] Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, J. M. Balcells (ed.), Madrid, Cátedra, 1989, pág. 111.

[40] Aquí la decaída de lo simbólico, la gran crisis y cortocircuito que al fin del período barroco aguarda al pensamiento por metáforas, convertido ya en pura poesía, adquiere una forma extrema, por cuanto, en lo que será un intento de supervivencia, plagia la propia organización formalista de la ciencia, y adopta los rigores de los textos indiciados y dispuestos en formaciones tabulares y en impaginaciones que juegan con la geometría y el papel del diagrama. En esta operación, la huella jesuítica es central, y ello debido a que en los trabajos enciclopédicos de la orden se observa ese interés por efectuar el enlace entre los conceptos aristotélico-tomistas y los componentes herméticos y mistagógicos y ciertas fórmulas de la epistemología experimental. Eso hasta llegar a apropiarse (Kircher, *Arithmologia,* Roma, 1665) del lenguaje de las matemáticas para conducirlo al terreno de lo hermético. Véase sobre este último aspecto de la cuestión A. Battistini, «Del caos al cosmos: el saber enciclopédico de los jesuitas», en P. Álvarez Miranda, A. Battistini *et al., De las Academias a..., op. cit.,* págs. 301-333. En general, para la relación del humanismo con la ciencia: R. Klein, «Los humanistas y la ciencia», en *La forma y lo inteligible.* Madrid, Taurus, 1980, págs. 299-313. La cuestión puede ser también leída desde un plano teológico, como el intento de conciliación entre el pensamiento lógico que cristaliza en el tomismo y las corrientes intuicionistas de raíz agustiniana.

una *virtus emanativa*[41]. La desmedida pretensión de crear una máquina lingüística en cuya naturaleza pueda el heredero del humanista encontrar un sentido cierto para el devenir y para la estructura material del mundo se presenta aquí dotada de todo su potencial[42]. Pero, a imagen de los tratados científicos de época, el *Mundo simbólico* no es una articulación cumplida y autosuficiente, se presenta más bien como un método (sólo que en este caso está al servicio de la Tradición, de la Fe y de un régimen histórico basado en el absolutismo confesional).

No es sólo la enciclopedia cerrada que pensamos que es, sino que su cálculo se abre también a una dimensión utilitaria que, como veremos, lo hace especialmente aplicable, no sólo en el sermón o en la fiesta, como sabemos, sino que el *Mundo simbólico,* como la «máquina» que proponemos, lo que presenta en realidad es un esquema o régimen de pensamiento susceptible de pasar a otros contextos y de regir o determinar otras escrituras. He ahí su virtualidad y su grandeza, en cuanto refuerzo o auxilio principal de las cosmovisiones en franco retroceso, que, gracias a ello, tendrán todavía una presencia, sobre todo en el espacio «abierto» y ambiguo de la representación artística.

«Máquina», pues, fundamentalmente dispuesta para generar textos, y para adaptarse a contextos estéticos o de espectáculos de masas, para determinar o regir discursos; gigantesca reserva de argumentos, pues. «Palacio» o «almacén» de la *inventio* —de los *loci* de la fantasía—, entonces, donde se encuentran en potencia todas las relaciones metafóricas posibles que puedan trazarse entre las cosas separadas que aparecen en el horizonte de lo humano, las cuales son entendidas como redes de saberes dispuestas en la «biblioteca barroca»[43]. Pues tal enciclopedia, lo que a la postre avala, en términos de Foucault, es un régimen analógico del mundo, la creencia metafísica en una profunda y se-

---

[41] *Virtus* emanativa o universo deducido de un fundamento teológico y, en definitiva, más allá de la razón, que es negado por el mecanismo inductivo y «prudente» de la construcción científica, como ha visto M. Malherbe, «L'induction baconienne: de l'échec métaphysique a l'échec logique», en *Francis Bacon. Terminología e fortuna nel XVII seculo,* Roma, Ateneo, 1984, págs. 179-200.

[42] Ilusión o pretensión totalizante que no abandona nuestra cultura, retornando a ella bajo formas enciclopédicas, como esa *Plaza universal de todas las ciencias y artes,* obra de mediados del siglo XVII, de Cristóbal Suárez de Figueroa, estudiada por M. Jalón, en su *La plaza de las ciencias,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

[43] Sobre el tema, véase un último trabajo, el de S. Echandi Ercila, «Filosofía y saberes del Barroco (en las bibliotecas de Spinoza y Lastanosa), en J. E. Laplana Gil (ed.), *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa, op. cit.,* págs. 43-81.

creta conexión «espiritual» de las cosas en él[44]. Y también, es claro, en lo que desde él se confía es en la capacidad del lenguaje para descubrir tales relaciones, en un orden que es de nuevo conectivo y que, como vemos, agrada, persuade al pueblo de encontrarse ante la «lectura del mundo», la única posible coherente, integradora lectura que sobre el mismo cabe realizar[45].

Arcana, mysteria, abscondita, recondita, oculta... SECRETA

De la obra monumental y generatriz de Picinelli, como de otras grandes enciclopedias simbólicas de época, se puede suponer que han actuado como sistemas que organizan y modelan una determinada representación del mundo. Auténticas «cajas negras» de la cultura simbólica barroca, se puede decir de las mismas que con sus materiales se han producido, o reproducido, un sinfín de otros contextos discursivos, funcionando como paradigmas cognitivos en lo que es la construcción mitopoética de la visión del mundo.

Sin ir por ahora mucho más lejos, Reyes Escalera[46] ha mostrado el modo en que el repertorio de Picinelli es utilizado en el seno de representaciones públicas de carácter sacramental y hagiográfico habidas en el Nuevo Mundo. Esto quiere decir que el libro enciclopédico, en principio destinado para eruditos, despliega sus capacidades en el contexto del espectáculo de masas, y sirve finalmente a una escritura simbólica de tipo público o monumental, en la que de nuevo se reflejan los ideales del absolutismo confesional. La descripción de Reyes Escalera nos introduce en esta formidable confusión de categorías que, por encima del orden enciclopédico que reina en el *Mundo simbólico,* se produce; al tiempo que se originan también el intercambio de contextos y el fenómeno de apropiación y parasitismo típico del pensamiento contrarreformista.

---

[44] Sobre este régimen analógico, puesto al descubierto por M. Foucault, véase su *Las palabras y las cosas, op. cit.,* 1986.

[45] Esta afirmación masiva y contundente de un constructo mitopoético a partir de un determinado momento constituye, para la agónica cultura simbólica del tiempo, una referencia central, especialmente significativa entonces en este período de crisis —de «ocaso»— que a fines del siglo XVII se abre en el seno de la conciencia europea. Véase P. Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715),* Madrid, Alianza, 1988.

[46] «Filippo Picinelli en la decoración del Corpus granadino de 1748», *Coloquio Internacional Relaciones entre texto e imagen en la Edad Moderna y Contemporánea: del emblema a los medios de masas,* Cáceres, diciembre de 1996 (en prensa).

Destacamos esto, que no es sino un ejemplo más, porque volveremos inmediatamente a ello, a propósito ahora de otros textos. En efecto, las fantásticas taxonomías simbólicas de Picinelli resultaban allí adaptables metafóricamente a los santorales hispánicos, y entonces, en el contexto de la praxis barroca de la fiesta, la posibilidad de que peces y santos se unieran en una común atribución enigmática e ingeniosa fue determinante para la cultura simbólica hispánica[47], resultando ser, además, una alusión encubierta a lo que es la metáfora central (al punto que se diría sostiene y valida a todas los demás) en la organización simbólica de la Contrarreforma: la Eucaristía[48].

Este caso llamativo y singular de apropiación de la obra de Picinelli, en cuanto reserva de una *inventio,* no es, con todo, único, y ni siquiera es el más complejo.

Con ello venimos al centro de nuestro recorrido, que presenta una singular prueba de la influencia en España de Picinelli. Lo hace en un área especialmente sensible del campo ideológico del Barroco.

Así pues, Picinelli va a ser apropiado por una desfalleciente Neoescolástica («segunda Escolástica») que ha perdido ya, a fines del siglo XVII, todo su prestigio pasado, y que, rechazando en parte la rigurosa argumentación silogística en que se fundamenta su sistema, aumenta, con objeto de persuadir mejor, el registro metafórico de su discurso. El tomismo, abandonando su silogística tradicional, entra a fines del período en un *registro poético,* donde abundan los tonos persuasivos y la llamada más al juicio estético que al lógico o racionalizado.

En efecto, entonces, uno de los comentaristas barrocos más destacados de Santo Tomás, Luis Pueyo y Abadía, calificador del Santo Oficio y con cátedra de Escoto, Santo Tomás, Escrituras, Víspera y Prima[49], va a intentar, a fines del siglo XVII, vincular la tradición agónica y problemática del tomismo carmelitano, que pasa entonces sus

---

[47] Sobre el tema, véase naturalmente J. A. Maravall, *La cultura del Barroco, op. cit.* El arte plástico es el primer impregnado de esta determinante ingeniosa, simbólica, que vela las estructuras realísticas y las dota de un segundo sentido conceptuoso. Véase para el caso J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, op. cit.*

[48] Sobre esta Eucaristía y su papel en el arte, véase B. Font, *La Eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España,* Barcelona, Caralt, 1952.

[49] Latassa, refundido por M. Gómez Uriel *(Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses,* II, Zaragoza, Calisto Ariño, 1885, págs. 606-608), da las primeras noticias para una reconstrucción biobibliográfica del personaje.

peores momentos[50], al gran vivero poético y argumental que es el *Mundo simbólico* de Picinelli.

Son tres los libros que Pueyo y Abadía dedica a esta articulación y simbiosis entre los conceptos tomistas y las imágenes de Picinelli. En 1695, en la ciudad de Zaragoza, donde publicará en las imprentas de Ibar, Herederos de Diego Dormer, Gascón, Magallón y Martínez, los dieciséis tomos de su obra, Pueyo saca a la luz su *Santo Tomás de Aquino victorioso con las luces de su sabiduría contra los errores, con las eficacias de su cíngulo, contra la impureza,* que contiene exactamente el comentario a sesenta y seis empresas de Picinelli [Fig. 48]. Al año siguiente, en 1696, en el tomo IV de las obras de Pueyo, y de nuevo en la imprenta de Domingo Gascón, se publica el que será el libro central del comentario teológico a Picinelli, cuya obra aparece explícitamente mencionada en el título, *Elogios del Angélico Doctor Santo Tomás en cien empresas del Mundo simbólico, ilustradas con conceptos predicables en alabanza de este santo Doctor* [Fig. 49]. Finalmente, en 1697[51] —tomo IX—, impresa por Domingo Gascón, saca Pueyo su obra de comentario, el *Crepúsculo matutino de el sol de Santo Thomás en el orizonte de la cáthedra escolástica, y simbólica* [Fig. 50], que contiene ordenadas en diez y nueve décadas hasta ciento noventa empresas tomadas de Picinelli[52].

«Cátedra escolástica y *simbólica...*», de eso ciertamente se trata. El cansancio y la confusión producida por la silogística ortodoxa del tomismo barroco se ven reconvertidos, por la intuición de Pueyo y las demandas propias de su tiempo, en un nuevo horizonte discursivo, en donde las imágenes, las metáforas, emblemas y «figuras» de imágenes agentes den un nuevo sentido persuasivo al orden de las cuestiones de

---

[50] Carmelitas que van a ser, particularmente en su colegio de Salamanca, los mantenedores del espíritu tomista a través la redacción del llamado *Curso Teológico Salmanticense,* denunciado ante la Inquisición por sus enemigos jesuitas, a propósito de una cláusula dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen. Sobre el tema, hay que consultar el estudio de Enrique del Sagrado Corazón, *Los salmanticenses: su vida y su obra. Ensayo histórico y proceso inquisitorial de su doctrina sobre la Inmaculada,* Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1955.

[51] A la vista de un ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, hay que decir que Latassa se equivoca en la atribución de fecha para esta edición. La primera conocida es de 1697 (no 1699).

[52] Empresas arbitrariamente coleccionadas, según se expresa en el pórtico a la primera década: «En el orden de los símbolos, no me ajustaré aquí al orden que tendrán las questiones en la Theología, porque aquí no seguiré el orden de las materias, sino como se ofrezcan los símbolos. Tal vez el desorden es hermosura» *(Crepúsculo matutino..., op. cit.,* pág. 10). Sí, ciertamente, contribución a un muy barroco ordenamiento retórico en *ordo fortuitus.*

la lógica escolástica[53]. Se trata de trasvasar la sequedad abstracta de los teoremas proposicionales, hasta lograr su analogía en un universo pleno ahora de imágenes naturales, o naturalizadas, ello en el registro de un discurso que ha podido ser expresivamente definido como perteneciente al «otoño del gongorismo»[54]. Todo con el objetivo de crear un constructo discursivo donde las evidencias lógicas del tomismo se vean procesadas y «declaradas» en términos visuales y omnicomprensivos, conquistando una suerte —imposible— de *logica theologica exemplata*[55] [Fig. 51].

Hablando con la lengua «de los afectos» que suscitan los cuerpos imaginarios de un mundo analógico-figurativo, y alejándose entonces de un ya denostado «hablar escolástico», estos neotomistas imaginativos, de última hora, como Pueyo, pretenden una última operación de salvamento sobre su ciencia acabada en su prestigio. Aquella que la pueda reproyectar al lenguaje de su tiempo, al de los códigos plásticos y literarios que empiezan a estar en el dominio de lo público, incluso en la escena de masas, a través de lo que es, como hemos visto, su utilización espectacular en el teatro y en la fiesta, pero también en el sermón[56], concebido a fines del siglo como festín de palabras chocantes y de «propuestas paradoxas», además de como una suerte de «predica-

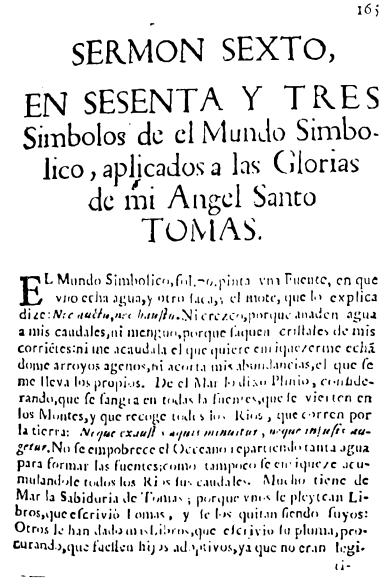
---

[53] Se trata, al fin, de un problema de relevo en el orden de lo discursivo. Entonces, el horizonte de la persuasión aparece como la única finalidad a la postre evangelizadora de una teología que se precie de serlo. Por eso, para Pueyo, es preciso cambiar la lógica dogmática por las suavidades persuasivas de una lenguaje simbólico, a tenor de lo que él mismo expresa en su «consideración para la Theología», en *Crepúsculo matutino..., op. cit.*, pág. 6: «En la Theología será otra la idea, que siendo Reyna de las sciencias, no puede mendigar paralelos, ni exemplares de otras. Será explicar sus conclusiones, y sus arcanidades con la acomodación clara de unos símbolos, fundando o explicando cada uno su conclusión thomista; y a la luz y explendor del símbolo la ilustrará y alcanzará.»

[54] Sobre esta expresión aplicada a un poeta crepuscular barroco, próximo al espíritu lingüístico de Pueyo, véase J. Ares Montes, «Del otoño del gongorismo. Agustín de Salazar y Torres», *Revista de Filología Hispánica*, 44 (1961), págs. 283-321.

[55] Ciertamente, el propio Santo Tomás se había ya acercado al mundo de los símbolos y de las poesías figurativas, tal y como lo recuerda el propio Pueyo: «... Santo Tomás hizo un laberinto en forma de Cruz, más lleno de amantes y tiernas jaculatorias, que de letras, más texido de afectos, que de luzes; Laberinto tan provechoso, que quisiera que entrassen todas las Almas, y ninguna saliesse, en este laberinto de Thomás quisiera perderme yo; es un Laberinto que es un libro entero de Theología Mística» *(Elogios del Angélico Doctor..., op. cit.*, pág. 176).

[56] Esta interpretación de la utilización del discurso emblemático-simbólico como ideal medio de masas es, naturalmente, heredera de la percepción maravalliana, expresa en su «Objetivos sociopolíticos del empleo de medios de masas», en *La cultura del Barroco, op. cit.*, págs. 499-525.



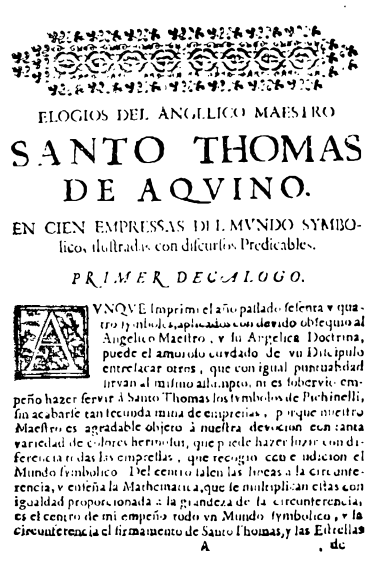
165

SERMON SEXTO,

EN SESENTA Y TRES Simbolos de el Mundo Simbolico, aplicados a las Glorias de mi Angel Santo TOMAS.

EL Mundo Simbolico, fol. 70. pinta vna Fuente, en que vno echa agua, y otro saca, y el mote, que lo explica dize: *Nec auctu, nec haustu.* Ni crezco, porque añaden agua a mis caudales, ni menguo, porque saquen cristales de mis corriẽtes: ni me acaudala el que quiere enriquezerme echãdome arroyos agenos, ni acorta mis abundancias, el que se me lleva los propios. De el Mar lo dixo Plinio, considerando, que se sangra en todas la fuentes, que se vierten en los Montes, y que recoge todos los Rios, que corren por la tierra: *Neque exaustis aquis minuitur, neque infusis augetur.* No se empobrece el Occeano repartiendo tanta agua para formar las fuentes; como tampoco se enriqueze acumulandole todos los Rios sus caudales. Mucho tiene de Mar la Sabiduria de Tomas; porque vnos le pleytean Libros, que escriviò Tomas, y se los quitan siendo suyos: Otros le han dado mas Libros, que escrivio su pluma, procurando, que fuessen hijos adoptivos, ya que no eran legi-

ti-



ELOGIOS DEL ANGELICO MAESTRO

SANTO THOMAS DE AQVINO.

EN CIEN EMPRESSAS DEL MVNDO SYMBOlico, ilustradas con discursos Predicables.

PRIMER DECALOGO.

AVNQVE Imprimi el año passado sesenta y quatro symboles, aplicados con devido obsequio al Angelico Maestro, y su Angelica Doctrina, puede el amoroso cuydado de vn Discipulo entresacar otros, que con igual puntualidad sirvan al mismo assumpto, ni es sobervio empeño hazer servir à Santo Thomas los symbolos de Pichinelli, sin acabarse tan fecunda mina de empressas, porque nuestro Maestro es agradable objeto à nuestra devocion con tanta variedad de colores hermosos, que puede hazer luzir con diferencia todas las empressas, que recogio con erudicion el Mundo symbolico. Del centro salen las lineas a la circunferencia, y enseña la Mathematica, que se multiplican estas con igualdad proporcionada à la grandeza de la circunferencia, es el centro de mi empeño todo vn Mundo symbolico, y la circunferencia el firmamento de Santo Thomas, y las Estrellas

A , de

FIGURA 48

Empresas teológicas. Luis Pueyo y Abadía, *Santo Tomás de Aquino victorioso con las luces de su sabiduría...*, Zaragoza, Ibar, 1695.

FIGURA 49

Suma poético-escolástica. Luis Pueyo y Abadía, *Elogios del Angélico Doctor Santo Tomás en cien empresas del Mundo simbólico...*, Zaragoza, Domingo Gascón, 1696.

ción a los ojos»[57]. Todo, en suma, producto de un «conceptismo sacro»[58] que en el siglo siguiente no va a dejar de ser denunciado y combatido férreamente[59].

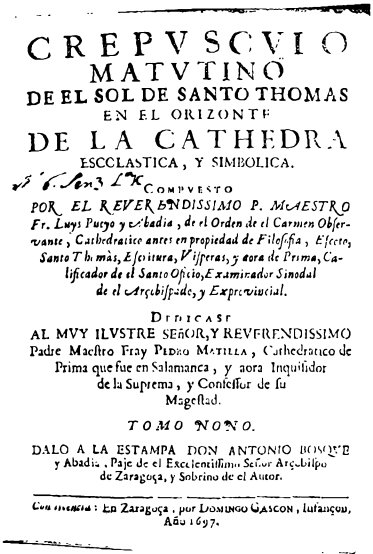
Este uso de un lenguaje instalado en la época como recurso de prestigio se revela en las páginas de Pueyo, que entonan la despedida a la estricta economía lógica del tomismo tradicional:

---

[57] El concepto ha sido introducido por G. Ledda en «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, IX (1989), págs. 129-142.

[58] El tema ha sido abordado por G. Correa, «El conceptismo sagrado en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 30 (1975), págs. 49-80.

[59] Nos referimos aquí a la obra señera del jesuita Francisco de Isla, el autor de *Fray Gerundio de Campazas*, máximo develador de la barbarie metafórica que posee la cátedra teológica y el púlpito eclesiástico en el barroquismo lingüístico. Y, sin embargo, el «tomismo metafórico» penetra también en la estructura del «Siglo de las Luces». Véase, por ejemplo, del capellán de la catedral de Sevilla, Mauricio Dábila, su ms. *Vida del Angélico Dr. Sto. Thomás de Aquino el Hombre Angélico y el Ángel humanado*, Sevilla, 1754.



CREPVSCVLO
MATVTINO
DE EL SOL DE SANTO THOMAS
EN EL ORIZONTE
DE LA CATHEDRA
ESCOLASTICA, Y SIMBOLICA.

COMPVESTO
POR EL REVERENDISSIMO P. MAESTRO
Fr. Luys Pueyo y Abadia, de el Orden de el Carmen Obſervante, Cathedratico antes en propiedad de Filoſofia, Efecto, Santo Thomàs, Eſcritura, Viſperas, y aora de Prima, Calificador de el Santo Oficio, Examinador Sinodal de el Arçobiſpado, y Expreviucial.

DEDICASE
AL MVY ILVSTRE SEÑOR, Y REVERENDISSIMO
Padre Maeſtro Fray PEDRO MATILLA, Cathedratico de Prima que fue en Salamanca, y aora Inquiſidor de la Suprema, y Confeſſor de ſu Mageſtad.

TOMO NONO.

DALO A LA ESTAMPA DON ANTONIO BOSQVE y Abadia, Paje de el Excelentiſſimo Señor Arçobiſpo de Zaragoça, y Sobrino de el Autor.

Con licencia: En Zaragoça, por DOMINGO GASCON, Iuſançon, Año 1697.

FIGURA 50
Metáforas sagradas. Luis Pueyo y Abadía, *Crepúsculo matutino de el sol de Santo Thomás...*, Zaragoza, Domingo Gascón, 1697.

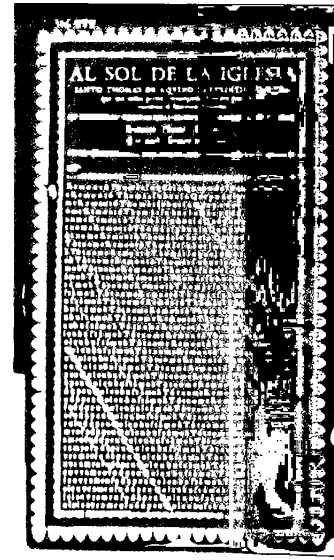


FIGURA 51
Poética artificiosa y sagrada para el púlpito. Juan Díez Rengifo, *Arte poética*, Barcelona, María Martí, 1726.

Delicadíssimas son las sentencias de nuestro maestro Santo Thomás, que escribió como Ángel; solas las Águilas perspicazes pueden mirarlas sin riesgo; yo las deseo tratables de todos, y encorporándolas en lo material de estos Símbolos, las proporciono para todos[60].

Quiebro sutil e importante en el sistema de la recepción del discurso tomista, que cambia radicalmente de auditorio, rebasando para ello

[60] «Al muy ilustre Señor Padre Maestro fray Pedro Matilla», en *Crepúsculo matutino de el sol de Santo Thomás en el orizonte de la cáthedra escolástica, y simbólica, op. cit.* En la censura al libro debida a Joseph Torres, volvemos a leer este argumento de la divulgación: «A las delicadezas metafisicas de la theologia thomista las haze tan manejables, que siendo antes sutilezas permitidas sólo a la especulación del entendimiento, aora las tratan los ojos en el cuerpo de los Símbolos, que las explican: lo que allí piensan con abstracciones los entendimientos de los Maestros, en este Libro lo verán en cuerpos simbólicos los ojos de los discípulos.»

las aulas escolásticas y las disputas de escuelas. Estrategia discursiva de la que podemos decir se «acomoda» ahora a los lenguajes exteriores o «lenguas del siglo», o en que el siglo habla, y que persigue un ideal de hipotética «claridad», que hoy nos sorprende:

> Por este fin he procurado componer este Libro y aunque venero mucho los trabajos estudiosos en los Comentarios de tantos Maestros, que han escrito sutilmente, yo procuro la clara penetración de sus sentencias en las luzes familiares de los Símbolos[61].

La poética, en efecto, salva a la teología de la decadencia e incomprensión generalizada en que ésta finalmente ha caído[62]. Con ello se pretenderá ahora el conquistar un imaginario público, lo que también constituirá en otro orden de cosas el objetivo del trabajo «sacramental» calderoniano[63]. Por encima de la máquina teológica se alza ahora una *razón poética;* un movimiento de vuelta a los referentes y a las realidades del mundo, procesadas naturalmente en este caso a través de ese gran almacén de *loci comunes* metafóricos que es el *Mundo simbólico*[64]. Todo ello dará su «tono» último a una metafísica hispana definitivamente extraviada, como dirán sus enemigos, en los caminos de la comprensión del mundo. Escribe Pueyo en el prólogo «Al Letor» de sus *Elogios a Santo Tomás:* «No imprimo estas Empresas con la confianza de acreditar el entendimiento, sino el corazón; porque más deseo descubrir las llamas de mi devoción, que las Luzes de mi discurso.»

Metida en un callejón que ya no tendrá salida, la Neoescolástica se halla fragmentada en las escuelas e, incluso, puede decirse, perseguida de oficio por la Inquisición, que vigila estrechamente el laberinto de palabras abstrusas que de ese discurso emana.

---

[61] «Al muy ilustre Señor Padre Maestro...», cit., pág. 5.

[62] Sobre este tema de la decadencia de la ciencia escolástica y del saber en general en la España altomoderna, véase mi «La Península metafísica. Crisis de las letras y decadencia general del saber en la España del Antiguo Régimen», en *La península metafísica..., op. cit.*, págs. 19-59.

[63] A. Parker, «Calderón, el dramaturgo de la Escolástica», *Revista de Estudios Hispánicos,* 3/4 (1935), págs. 273-285 y 393-420.

[64] Pero también con una apoyatura muy clara en la emblemática tradicional hispana, en la que Pueyo destacadamente citará a Saavedra Fajardo, a Borja y a Ferrer de Valdecebro.

En estas condiciones, que suponen también la evidencia de un peso abrumador de la tradición de comentarios que ya no pueden ser superados en sutileza, sino sólo repetidos *ad nauseam*, Pueyo descubre el fin de un régimen de pensamiento, a través también de una imagen que le presta Picinelli: aquella de la «antorcha»[65], en la que el que la despabila la apaga, y que lleva por lema: «De donde espero la luz, me viene la muerte.» Comenta el escolástico «terminal»:

> Fatalidad frequente, que quando uno desea aclarecer más la luz de la Antorcha, entonces la obscurece, porque la apaga; no evita lo que amortigua la luz, sino que aumenta su daño. No es sola esta desgracia de las antorchas, más común es en los Maestros príncipes de escuela con sus comentadores: toman la pluma para aclarar, explicar, comentar la mente del Autor, y en lugar de explicarla, la obscurecen, y la comentan tan fatalmente, que la autoridad, que antes era luz, después con el comento es tinieblas. Piensa hazer un comentario, y levanta un falso testimonio; de donde esperan aquellas Autoridades la luz, les viene la muerte; de donde la claridad, la tiniebla. Muchos libros se intitulan *Commentaria in Divum Thomam,* advirtiendo que, en la Gramática, la proposición «in» se toma muchas vezes por la proposición «contra». Porque comentan más contra Santo Thomás, que comentan a Santo Thomás. Dizen que aclaran a Santo Thomás y lo obscurecen; que lo siguen y se apartan; que aclarecen sus Autoridades y las apagan, y de essos comentadores se quexa; de donde espero la luz que me explique, me viene la muerte, porque me da el sentido en que no hablé.

Necesidad absoluta, metidos en el callejón sin salida de una exégesis «barroca», de realizar la transferencia del lenguaje teológico al de las imágenes conceptuosas de la emblemática, que se abren a dominios impensados hasta entonces en el sistema conceptual de la tomística de la Era Moderna, como ha escrito G. Correa:

> [Se trata de] ilustrar y dar renovado interés a estos aspectos recónditos de la fe cristiana [la Encarnación, la Pasión, la Redención y la Hostia consagrada], dentro de una vertiente de ingeniosidad en el lenguaje y agudeza en los conceptos. La nueva manera pone en contraste el mundo natural y el sobrenatural, pero busca, al mismo tiempo, sus semejanzas y multiplica las correspondencias entre ellos, estableciendo nuevas síntesis. Fundamentalmente, el mundo

[65] *Elogios del Angélico Doctor..., op. cit.*, pág. 29.

natural actúa de referencia concreta, visual y objetiva del mundo sobrenatural[66].

Inflación barroca de la metáfora que, según ha visto Menéndez Pidal[67], vive en esta segunda mitad del siglo XVII de la parasitación de los sistemas expresivos que, agotados, recurren a ella en demanda de una reproyección.

Principio delirante, también, de una analogía generalizada, a que el libro de Picinelli se presta, como se prestan la obra y vida del propio Santo Tomás. Como dice Joseph Torres en su «Aprobación»: «Porque eligiendo un abismo de perfecciones en Thomás, no se puede discurrir empresa que no pueda servir para elogio del Angélico maestro.» Y, más adelante:

> No es sobervio empeño hazer servir a santo Thomás los symbolos de Pichinelli, sin acabarse tan fecunda mina de empressas; porque nuestro maestro es agradable objeto a nuestra devoción con tanta variedad de colores hermosos, que pueden hazer luzir con diferencia todas las empresas, que recogió con erudición el *Mundo symbolico*[68].

El trazado analógico y metáforico del discurso de Pueyo se realiza también bajo una formulación cosmológica[69] [Fig. 52]; bajo una figuración geométrica, próxima al mundo de los anagramas y laberintos caligramáticos, con el que el espíritu escolástico tardío se vinculará también, según lo podemos ver reflejado en algunas realizaciones de Juan Caramuel en referencia a Santo Tomás, próximas en el tiempo a las del propio Pueyo[70] [Fig. 53]. Así, las conexiones se realizan a través de la

---

[66] G. Correa, «El conceptismo sagrado...», cit., pág. 77.

[67] *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Austral, 1991.

[68] *Elogios del..., op. cit.*, pág. 1.

[69] Vinculación entre teología y los macrosímbolos cosmológicos, que es uno de los grandes recursos discursivos de la época. Véase, por ejemplo, F. de la Torre y Sebil, *Luzes de la Aurora, Días del Sol en fiestas de la que es Sol de los Días, y Aurora de las Luzes María Santíssima*, Valencia, Gerónimo de Villagrasa, 1665, y, también, José Ramírez Valent, *Via Lactea, seu vita candidissima S. P. Philippi Nerii...*, México, María de Benavides, 1698.

[70] Se trata de una apertura hacia lo que podemos llamar la figuración de una suerte de «geometría mística del alma», en la que se precipitan muchas fórmulas del barroquismo tardío. Véase mi trabajo sobre el asunto, «Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y el arte», en *La península metafísica...*, *op. cit.*, páginas 201-233.

FIGURA 52
Cosmología sagrada. José Ramírez Valent, *Via Lactea, seu vita candidissima S. P. Philippi Nerii...*, México, María de Benavides, 1698.

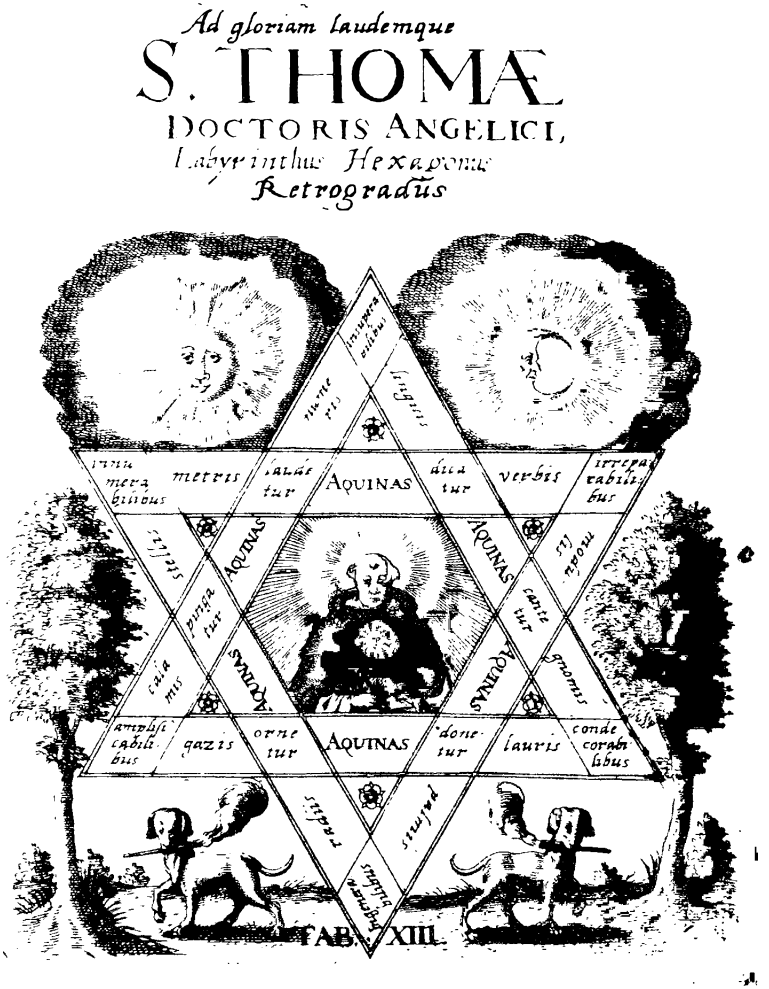


FIGURA 53
La kabbala *cristiana del Barroco.* Juan Caramuel, *Primus Calamus,* Campaniae, Officina Episcopalis, 1668.

metáfora de un cuerpo central (el «mundo simbólico») y una circunferencia exterior (Santo Tomás), entre los que se establecen una pluralidad de ejes, rayos o direcciones: «Es el centro de mi empeño todo un *Mundo Symbólico* y la circunferencia el firmamento de Santo Thomás»[71].

Corniche o «cornucopia» de símbolos, que acompañan frecuentemente la aparición del de Aquino en el espacio plástico, a través de toda suerte de grabados y estampas de devoción, como la grabada por F. Courbes [Fig. 54]. Ello deriva, incluso, en la recurrencia a un «tomismo anagramático»[72], numerológico; lo que revela que se ha producido una anexión superficial del lenguaje de las ciencias duras —la geometría, la matemática, la cosmología—, ahora en las formas de pretensiones hermetistas y animistas que utilizan la *kabbala* y las supervivencias del *ars magna* luliana.

La relación de intertextualidad entre el *Mundo simbólico* de Picinelli y este tomismo lleno de prestigios simbolistas que estamos trazando desenvuelve pues el problema de un conocimiento, de una hermenéutica, que desea desesperadamente alzarse con autoridad y con pres-

---

[71] *Elogios del..., op. cit.*, pág. 3.

[72] La cosa no debe parecer extravagante a tenor de lo que mostramos, pues, en efecto, como leemos en un testimonio de época, Santo Tomás y su esotérica doctrina se prestaron a muchos juegos y figuraciones anagramáticas y caligramáticas, como es el caso del ejemplo que incluye Díez Rengifo en su *Arte poética española* (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592). Escribe Nicolás Barone, en una instrucción preliminar para componer anagramas en su libro *Papel y anagramas...*, Barcelona, Rafael de Figueroa, 1698: «Hay también numéricos muy excelentes, y en alabança de Santo Thomás de Aquino.» Aquí hay que recordar cómo Caramuel, en su gran enciclopedia de poesía visual y concreta, la *Metamétrica...*, construye todo un capítulo o «Apollo Aphostolicus», dedicado a poesías caligramáticas a los santos y doctores de la Iglesia. En torno al tema de un Santo Tomás centro de discursos simbólicos, recordaremos también en este punto cómo, en el ámbito hispano, se estaba intentando encontrar la salida metafórica a la silogística tomista, ello en todo género de estrambóticos tratados, tales como el *Panegírico por la poesía de la doctrina del doctor Angélico Thomás de Aquino, patrón de la Academia de los Anhelantes de Zaragoza* (texto cit. en A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el manierismo y barroco español*, Madrid, Gredos, 1971). En todo caso, la operación de simbolización de las vidas y obras de los grandes santos se incrementa a lo largo del XVII. Véanse, por ejemplo, casos homólogos al de Pueyo, pero referidos a otros santos, en Fray Alonso Remón, *Elogios apologéticos y empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Padre San Pedro de Nolasco*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627, y en Francisco Cubillas Donyague, *Vida simbólica del glorioso San Francisco de Sales*, Madrid, Antonio Román, 1688. O, en el ámbito portugués, Joao dos Prazeres, *O Principe dos Patriarchas San Benito... Discursada em Emprezas políticas e moraes*, Lisboa, s. i., 1685.

FIGURA 54
Glorias simbólicas de Santo Tomás. J. Courbes, «Santo Tomás y la *Summa*», grabado, siglo XVII.

tigio frente a las puras ciencias experimentales, que, entretanto, han iniciado su victoriosa guerra de liquidación y desalojo de la escena dialéctica.

Basándose en la analogía, en el primado de la metáfora, una *inventio* agotada extrae nuevos argumentos de las canteras de *metáforas* que para la época suponen las enciclopedias simbólicas ilustradas, notablemente del *Mundo simbólico* de Picinelli. Texto este cuyas repercusiones, como vemos, alcanzan incluso órbitas lejanas —la Escolástica— de un campo de saber barroco.

Se trata del aprovechamiento postrero y de una *aplicatio* última de lo que son esos mismos grandes teatros y cosmogonías simbólicas (como el *Magnum Theatrum Vitae Humanae,* de Beyerlinck —1631—, o el *Theatrum Humanae Vitae* —1604—, de Zuingerus), donde la información cultural y el registro o archivo de la memoria del humanismo se encuentran concentrados y ya dispuestos a ser por última vez utilizados en el registro de un discurso de saber[73].

> Dexaron —escribe Gracián, refiriéndose a cuantos desde la homilética realizan su aproximación particular a la «poética»— la sustancial ponderación del sagrado texto y dieron en alegorías frías, metáforas cansadas, haziendo soles y águilas los santos, inares las virtudes, teniendo toda una hora ocupada pensando en una ave o una flor[74].

En efecto, la generalización, y aun vulgarización de los lenguajes conceptuosos y culteranistas, y la curiosidad y la admiración que levanta su delirante ingeniería semántica son, en consecuencia, valoradas por los discursos y las cosmovisiones del mundo en retroceso, como esta de la teología tomista, en cuanto auténticas tablas de salvación que logran dar nueva proyección a sus universos de conceptos periclitados[75].

«Últimas luzes de una cáthedra escolástica» y, en efecto, la obra de Pueyo se alza con una viva energía prestada. Lo hace en este «ocaso»

---

[73] De lo que ha dado cuenta, en el caso muy particular de los bestiarios, J. Lara Garrido, «Episteme y estética: la conformación del bestiario poético barroco», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 349 (1979), págs. 179-185.

[74] *El Criticón,* IV, crisi 10.

[75] Sorprendente vinculación entre cosmovisiones políticas tradicionales y las derivas del gongorismo, que se convierte en su ideal vehículo expresivo. Ello parece singularmente cierto para el caso de la cultura virreinal. Véase J. R. Beverley, «Sobre Góngora y el gongorismo colonial», *Revista Iberoamericana,* XLVII, 114-115 (1981), págs. 33-44.

histórico de las lecturas simbólicas, mitopoéticas del mundo que, aquí, auxiliadas por la potencia metafórica del gran Picinelli, y bebiendo de su ingente caudal de imágenes visivas y persuasivas, hacen lo que bien podría ser su postrera aparición en la historia.

Lecturas, modos interpretativos, cosmovisiones al fin, que, a la altura de 1697, están conociendo ya la llegada de una Ilustración propiamente considerada, que va a deshacer las sombras y las tinieblas en que pensamos hoy se precipitó finalmente una buena parte de la cultura barroca[76], o, más propiamente, en que se precipitó la parte *hispana* de esa cultura; los modos imposibles de perpetuarse en que se articulaba un saber hispano en ese tiempo.

[76] Sobre la acogida que la Ilustración hispana hace de la «nueva filosofía», véase A. Padgen, «The Reception of the «New Philosophy» en Eighteenth-Century Spain», *Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes,* LI (1988), págs. 126-140.

CAPÍTULO 7

Flores del yermo*. Soledad, renuncia sexual y pobreza en los ermitaños áureos

MARGINALIDAD EREMÍTICA

Sabemos de la espiritualidad barroca que ésta profundiza en el vasto conjunto de prácticas que una larga historia pone a su disposición, y que, también, y no en lugar secundario, amplía extraordinariamente el repertorio de los lugares donde se exhibe o pone en pie el «teatro» de sus acciones.

Así de modo expreso, y aun inevitable, se vinculan las vivencias religiosas a unas topografías precisas donde aquéllas adquieren sentido y desarrollo. Las formas peculiares de vivir la espiritualidad modifican y recrean los dominios físicos en donde se esconden, para así servir mejor a su propuesta de apartamiento de la vida civil, y para mejor marcar con ello la singularidad de su propuesta, que desea al fin fundar un territorio, o, a lo menos, un dominio resemantizado donde se encuen-

* El título del capítulo resulta plagio evidente del de la obra, más antigua, del fraile portugués Paulino da Estrela *(Flores del desierto. Cogidas en el jardín de la clausura minorítica de Londres,* Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1667), pero más seguramente lo es de la del maestro Blas Antonio de Ceballos, *Flores del Yermo, pasmo de Egipto, asombro del Mundo, sol de Occidente, portento de la Gracia. Vida y milagros del grande San Antonio,* Madrid, Antonio de Ceballos, 1685.

tren en retroceso, o hayan desaparecido por completo, los signos de lo secular[1].

Si esto es así, parece entonces conveniente revisar un caso singular que cobra relieve en el mundo hispánico moderno, y en donde la praxis de una determinada vida espiritual trae aparejada la construcción de un espacio que en verdad se muestra peculiar y único. Pues se trata de un dominio radical que asegura en sí el despojamiento de evidencias de una vida profana y civilizada[2].

Y hasta diríamos de ese espacio singular que, al menos quiméricamente, se retrotrae hacia un imposible lugar donde la historia humana, en su sentido civilizador y cultural, todavía no habría empezado. Espacio, éste, al que me refiero, vacío, soledad o «soledades», también llamado «yermo», o, incluso, como veremos, explícitamente «desierto» (aunque en propiedad no lo sea), donde la vida religiosa adquiere una tonalidad extrema, lo cual concede toda su peculiaridad a una galería de personajes que cruzan el espacio del Siglo de Oro, para desaparecer para siempre —diría tanto del imaginario como de la realidad— en los comienzos de la *era ilustrada*.

Se hace preciso cercar mejor el espacio que ocupan esas figuras del ordenamiento extremado de la Contrarreforma que son los eremitas, y, antes que ellos, en una práctica desregularizada, los propios ermitaños, así como de todo género de tránsfugas de la «vida del siglo», sinceros o no. Y, sin embargo, estos «peregrinos del ideal» (o, incluso, como les ha denominado Lacarrière, estos «ebrios de Dios»)[3] o, en ocasiones, estos farsantes redomados (pues la espectacularidad y ejemplarismo de sus vidas lindan con la simulación) no están aquí capturados en lo que podríamos denominar su «verdad histórica», sino que (me serviré de ese Cervantes para todo uso, para demostrarlo con él), en la práctica, la irrupción poderosa de esta figura, la del ermitaño (y la

[1] Y, sin embargo, al fin este régimen de excepción debe también ser entendido como una «experiencia», como un laboratorio para la sujeción de los cuerpos y de las almas, de donde sale un «saber» para el Estado, según la observación de F. Vázquez y A. Moreno: «El modelo conventual, especialmente el eremítico, durante el Antiguo Régimen dota de mecanismos de acción a las diversas experiencias de encierro en las que el estado moderno fundamenta el ejercicio de su poder: alimentación, acomodo, sucesión de oración y trabajo manual, gradación de los espacios interiores» (en *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España*, Madrid, Akal, 1997, pág. 313).

[2] Rechazo religioso del mundo, del que se ocupa M. Weber, «Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, I, Madrid, Taurus, 1987, págs. 546 y ss.

[3] En un libro homónimo: *Los hombres ebrios de Dios*, Barcelona, Aymar, 1964.

que está detrás de él, en una posición más discreta: el eremita), evocando como evoca tiempos antiguos y superados, viene a coincidir con su inmediata crisis, y su elevación en el imaginario popular como emblema de toda piedad propuesta[4] no puede sino suceder en el momento mismo en que los peligros y los engaños de tal posición extremada comienzan también a ser conocidos y referidos, con tintes sarcásticos, en la literatura de la época[5].

---

[4] En cuyas figuras sobreabundará la poesía del XVII, como en el caso de la «Canción real a san Juan Clímaco», de Andrés Melero (véase la ed. de J. M. Blecua, *Cancionero de 1628*, Madrid, CSIC, 1945, págs. 418-427). Los testimonios de ello son de todas maneras innumerables. Góngora poetiza uno muy explícito, referido a la galería de retratos de ermitaños que tenía el cardenal Niño de Guevara:

> «¡Oh tú! Cualquiera que entras peregrino,
> si mudo admiras, admirado para
> en esta bien por sus cristales clara,
> y clara más por su pincel divino,
> Tebaida celestial, sacro Aventino,
> donde hoy te ofrece con grandeza rara
> el cardenal heroico de Guevara
> freno al deseo, término al camino.
> Del yermo ves aquí los ciudadanos,
> del galeón de Pedro los pilotos,
> el arca allí donde hasta el día postrero
> sus vestidos conservan, aunque rotos,
> algunos celestiales cortesanos.
> Guarnécelos de flores, forastero».
>
> (en Góngora, *Sonetos completos*,
> Madrid, Castalia, 1986, pág. 75).

Acerca de estas galerías con retratos de eremitas célebres en la época, véase J. M. Torres, «Inédita colección de grabados franceses en Sevilla», *Norba-Arte*, 8 (1989), págs. 143-174, que versa sobre una colección de láminas que lleva la siguiente inscripción: «Aportación a la virtud de la penitencia. Donde por orden de ymágenes se da a entender las extraordinarias penitencias que aquellos sanctos padres antiguos del yermo ynspirados por Dios Nuestro Señor hizieron. Añádese a esto las vidas de algunas sanctas mugeres que renunciando al mundo se fueron a la soledad a hazer vida solitaria.»

[5] Se trata entonces de ampliar el espacio eremítico ortodoxo, o bajo la normativa de órdenes regulares que controlan ese tipo de experiencia, espacio que estudié en mi «Jardín de Yavhé: ideología del espacio eremítico», en *La península metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma (op. cit.*, págs. 123-155), conduciéndolo ahora hacia lo que es la mostración de las prácticas engañosas y falsas, y enfocando, a través de la novela central de Cervantes, la real «infamación» que sufre el *cuerpo* eremítico. En todo caso, se trata de una dicotomía, de una ambivalencia a que prestan sentido muchos tratados de la época, sopesando los pros y los contras de las praxis anacoréticas, como sucede en el texto de Cristóbal de Acosta, *Tratado en contra y en pro de la vida solitaria*, Venisse, Giacomo Cornetti, 1602.

En efecto, un producto neto del imperialismo confesionalista de la reforma católica son estas prácticas extremas que vinculan también espacios extremos, *habitats* impensables donde desarrollar el drama de una vida religiosa tensa y sumamente exigente, y donde la pulsión de sobrepuja y ejemplarismo que alienta en las prácticas espectacularizadas de lo católico encuentra una suerte de exterioridad, que realza aún más el propio poder temporal omnímodo de una *Ecclesia triumphans*. Imperio de lo eclesiástico en sus proteicas manifestaciones, que en los «desiertos» y soledades espirituales haya una figura útil para cerrar su imaginario y, con él, la interpretación del mundo al completo *more religioso*[6].

Digamos de aquel sistema de pensamiento que modeliza inmediatamente —capitalizándolas— las formas extremas por su ejemplaridad en que se articulan los dos supuestos centrales de toda vida religiosa; a saber: el alejamiento del comercio con el mundo y el horizonte voluntarista de una pobreza extrema, de una desposesión prácticamente total. Las prácticas de rebajamiento y humillación del deseo concluyen en la generación de un punto focal, de un «teatro» de la moral exigente, al que todas las miradas están invitadas a dirigirse, pues se concibe como instrumento de ejemplarización social[7].

En la prosecución de estos ideales, una pluralidad de figuras liminares adquieren notoriedad y autoridad (vigilada), resurgiendo poderosamente las viejas configuraciones de un imaginario arcaico medieval, influenciado por los textos de los Padres de la Iglesia[8]. Y aún más allá resurge, en la figura ejemplar del eremita áureo, un más primitivo imaginario cristiano de las primeras comunidades. Imaginario que se expresa de una manera activa en un corte brusco con la vida social, un apartamiento de la comunidad de los hombres profanos y, en suma, con un sentimiento de «nostalgia del desierto» (y de lo desierto), que va a definir esta práctica[9].

---

[6] Ello insinúa un tópico querido a la Contrarreforma: el de que la *anacoresis* obedece a un proceso de *hexomologuesis*, o, lo que es lo mismo, de conversión de un sujeto profano en penitente, constituyendo las prácticas extremas del eremitismo, en realidad, un modo expiatorio de antiguos y «tremendos» pecados. Una reflexión sobre el asunto en F. Vázquez y A. Moreno, *Sexo y razón..., op. cit.*, pág. 58.

[7] Véase un desarrollo de esta idea, pero para otro contexto, en W. E. Paden, «Theaters of humility and suspicion. Desert Saints and New England Puritans», en L. H. Martin, *Technologies of the Self*, Londres, Tavistock, 1987, págs. 59-79.

[8] Y, naturalmente, también las sucesivas revitalizaciones del clima espiritual a lo largo de las épocas, con ejemplos de gran difusión, como el *Blanquerna* de Raimundo Lulio, *vademecum* para los estados del matrimonio, religión, prelacía y *vida eremítica*.

[9] Véase A. Saint-Säens, *La nostalgie du désert. The Eremitical Ideal in Castile during the Golden Age*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1995.

Son modos de articular la experiencia religiosa que, en su relativamente corta y más que conflictiva emergencia en la Edad Moderna, fueron conocidos bajo una pluralidad de nombres, algunos de los cuales, los más usuales, llegaron a ser los de anacoretas, solitarios, eremitas, ermitaños, peregrinos, salvajes santos..., sin ocultarnos la existencia de otras especificaciones más precisas, como son al caso las de «ramoneadores» o anacoretas peregrinos, o «peregrinos de viaje», los cuales vivían de lo que voluntariamente, aquí y allá, producía la tierra, sin nunca labrar o recolectar; «dendritas», que elegían su morada en los árboles huecos; «estilitas» y «estacionarios», especie de eremitas que, en recuerdo de Simón del Desierto, fijaban su residencia en un pequeño espacio, digamos el de una piedra, el de una roca, el de una columna, para permanecer allí, bajo la cúpula del cielo, el lapso de una vida dedicada a la oración[10]. Pero no debemos olvidar tampoco entre ellos, sobre todo por el gran impacto que lograron, a los «emparedados» y «emparedadas»[11], que se daban a sí mismos por vivienda una tumba, una estrecha celda, una pared tapiada y anexa a una iglesia o ermita, y hasta un agujero en el suelo, como consta que hizo san Pedro de Alcántara durante sus largos años de reclusión en el cenobio eremítico del Puerto de los Castaños, en Extremadura.

En fin, podríamos así continuar especificando las variedades de unos comportamientos religiosos que hacen de la pobreza y el despojo material, y de la fijación de una morada en un territorio inestable, o acaso del vagabundeo sin norte[12], una norma radical de conducta, y que interpretan a su manera, con rigores que hoy nos dejan estupefactos —y que en su tiempo fueron con igual energía promovidos, como nunca abandonada su vigilancia—, el mandato de desapego a los bienes que forma el núcleo del mensaje cristiano.

Se ha podido decir de estas prácticas eremíticas que vienen de la Edad Media[13], pero que incrementan su actualidad en la reformada

---

[10] De esta suerte extremada de «atletas de Dios» se hará largo eco la «era barroca». Véase por ejemplo, de Andrés Sánchez de Villamayor, *Exclamación a los heroycos hechos del Eremita del Ayre [...] Príncipe de los stylitas San Simeón,* Sevilla, Tomás López de Haro, 1680.

[11] Sobre estas prácticas, en concreto, véase M. A. Orellana, *Tratado histórico-apologético de las mujeres emparedadas,* Valencia, Imprenta Casa de la Beneficencia, 1887.

[12] Algo especialmente efectuado en las «soledades americanas». Véase, por ejemplo, para el caso del franciscano Francisco de Quadros, S. Alberro, «Elogio de la vagancia en la América colonial: las andanzas del franciscano fray Francisco de Quadros. 1663», *Colonial Latin American Review,* 1-2 (1992), págs. 161-173.

[13] Cfr. sobre este período J. Pérez de Urbel, «El eremitismo en la Castilla interior», AA.VV., *España eremítica,* Pamplona, Eunsa, 1970, págs. 497-505, y T. Moral, «Manifestaciones eremíticas en la historia de Castilla», *Studia Legionensia* (1963), págs. 455-495.

sociedad religiosa española post-tridentina, que expresan el núcleo de valores teóricos que puso en pie la primera reforma católica[14]. Y que, desde luego, forman también parte de un movimiento milenarista que, al abogar por una virtuosidad de la *vita contemplativa,* rompe con el desarrollo capitalista y urbano, y eso en el momento mismo en que éste asienta su peculiar axiología en el mundo occidental, donde la ética protestante impone *tout court* el modelo de una *vita activa.*

Así, el espacio fuerte de la socialización —pongamos la *urbe*— se inviste para esta mentalidad de un carácter negativo, lo que implica el establecimiento de unos ideales de alejamiento y separación del mismo, siguiendo en ello la gradación del espacio mundano de la culpa que hacía el dominico portugués Antonio Rosado con connotaciones milenaristas: «As cidades ten mais que chorar que as villas, e as villas mais que os lugares, e os lugares mais que os montes»[15].

El desprecio de la ciudad, activo en estas comunidades de hombres dispuestos a revivir modélicas vidas evangélicas, se asimila peligrosamente a la condición de todos aquellos otros marginales al sistema, los cuales definen sus vidas por una perpetua trashumancia, por una renuencia e imposibilidad de fijarse al territorio o de construir un dominio de vida que pueda estar sujeto a la acción de los poderes económicos y, sobre todo, judiciales[16].

En su verdad última, el movimiento hacia la *anacoresis,* en las varias tipologías que adopta en la España del Barroco, supone la expresión de una nostalgia de los ideales que movieron a las primitivas comunidades cristianas instaladas en Siria y en el Quram, en el monte

---

[14] Cfr. J. García Oro, «Reformas y observancias», en M. J. Mancho Duque (ed.), *En torno a la mística,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, págs. 11-27.

[15] *Tratado sobre a destruiçao de Hierusalem,* Oporto, Joâo Rodriguez, 1624.

[16] Poderes que, ya al menos desde 1523, estaban tratando de coartar la libertad de desplazamientos de pobres verdaderos o fingidos, como se lee en el informe deliberativo de Fray Domingo de Soto, *Deliberación en la causa de los pobres,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1965, pág. 16: «La primera piedra que en este edificio se puso fue una petición que en las Cortes de Valladolid el año 1523 los procuradores dieron a su Magestad querellándose de los pobres, que aun que fuesen verdaderos pobres andaban por el Reino, suplicando a su Magestad les prohibiese que saliesen de sus naturales, sino que en sus tierras fuesen proveídos.» A 1578, con la obra de Miguel de Giginta *(Tratado de remedio de pobres,* reed. moderna de F. Santolaria, Barcelona, Ariel, 2000), se remonta la primera reglamentación para la ubicación de vagabundos con la creación de espacios como las «casas de Misericordia».

Carmelo y en los desiertos de la región de Antioquía[17]. Se trata, por tanto, de un auténtico *revival,* de una cierta «presencia del pasado en el presente»[18], podríamos decir; momento histórico, pues, para el que esa referencia a los tiempos antiguos, al valor testimonial que asumen las vidas de los Padres del Desierto, siempre estará presente como inspiradora de otras nuevas conductas, ahora en plena Edad Moderna[19].

Tan lejana justificación; tanta extremosidad en las costumbres; también la violencia encontrada, y la desvinculación con respecto a los poderes eclesiásticos y civiles con que el movimiento eremítico, en su versión desregularizada y no sometida a la presión articuladora de las órdenes (que enseguida crean sus «ramas» de hermanos con práctica eremítica), se manifiesta, ya desde principios del siglo XVI, lo convierten en una aspiración fascinadora y en un núcleo de ejemplaridad. Hay en esta figuración de lo eremítico algo irresistible, a lo que se someten ciertos espíritus en crisis (en su afán de rompimiento de los lazos que atan el cuerpo a lo social), pero eso mismo también lo sanciona peligrosamente como un dominio sobre el que se extiende la sospecha, la desconfianza, y, en fin, al situarse voluntariamente la mayor parte de las veces fuera de una espiritualidad reglada, terminan por recaer sobre el fenómeno anatemas y prohibiciones[20]. No sólo ello, sino

---

[17] Cfr. I. Peña, *La desconcertante vida de los monjes sirios,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1985.

[18] En el sentido en que entiende estos fenómenos de retorno G. C. Argan, *El pasado en el presente,* Barcelona, G. Gili, 1974.

[19] Son numerosos los teorizadores de estas prácticas, pero señalaremos entre todos ellos al Tomás de Kempis que incursiona en el tema de la soledad y el silencio; a Alejo Venegas, que pone en conexión, en su *Tercera parte del Abecedario Espiritual,* a Cristo con la espiritualidad del «desierto»; a Héctor Pinto, con su «Diálogo de la vida solitaria» (en su *Diálogo de la vida cristiana),* y a Diego de Estella, en el capítulo XXVII de la tercera parte, «Del amor de soledad», en la *Primera parte del libro de la vanidad del Mundo,* Alcalá, Iván de Gracia, 1597. La nueva autoridad y prestigio de la figura eremítica se muestran en los diálogos quinientistas que la tienen por protagonista. Véanse sobre este punto los recientes trabajos de L. J. Peinador Marín, «Dos diálogos del siglo XVI español: *Eremitae,* de Juan Maldonado», *Criticón,* 52 (1991), págs. 41-90, y P. Cátedra (ed.), *La doctrina christiana del Ermitaño y Niño de Andrés Flórez,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1997.

[20] Así Fray Juan de los Ángeles, en el momento en que cobran importancia las prácticas eremíticas, revelará sus reticencias, en los *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios* (Madrid, Baylli Bailleri, 1912 [1598], pág. 77), hacia estas prácticas extremas: «Algunos tengo vistos que, no contentos con la cruz que Dios les envía, ellos por su cabeza y propia voluntad se procuran otras intolerables, porque se ejercitan en abstinencias inmoderadas, meditaciones inoportunas, y en otros rigores y asperezas en daño notable de la salud.» Y, más adelante: «El ayuno, cilicio, desierto, etc., de su naturaleza no son más que obras penales, y lo que tienen de bueno es por el fin y por razón de es-

que también estas prácticas desatan burlas, críticas abiertas, acusaciones de superchería y sátiras inclementes[21], y hasta acusaciones de flagrante demonismo[22], o, también, de herejía, con la instrucción de causas contra algunos ermitaños célebres, como lo fuera un Gregorio López, el llamado «primer anacoreta del Nuevo Mundo»[23].

En realidad, el ermitaño comienza pronto a constituirse en una figura contradictoria, paradójica, de difícil ubicación en los contextos del pensamiento, la literatura o las propias artes plásticas, donde su figura se utiliza con frecuencia como puro pretexto para una exhibición de las capacidades de la pintura de paisaje, es decir, para una utilización retórica y efectista, como denuncia Bernardino de Villegas:

---

tado.» Hay que consignar aquí la oposición frontal de los jesuitas a las prácticas anacoréticas. Oposición sorda, o que, al menos, no estalla con evidencia en la Península, pero sobre la que se organiza una áspera polémica en Ultramar, a tenor de lo que escribe Fray Agustín de la Madre de Dios: «El padre Juan Eusebio Nieremberg, en el tomo tres de los claros varones de su Compañía, en un tratado que añadió a la vida del glorioso padre san Ignacio, queriendo atribuir la suma perfección a su instituto desapoya grandemente la vida de nuestros yermos, afirmando que es vida de imperfectos [...] Más cierto que este buen padre anduvo errado mucho y su mismo cuchillo le degüella, pues con la misma doctrina que quiere desapoyarnos sube a grado supremo nuestro honor» (véase E. Báez [ed.], *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano*, México, Universidad Autónoma, 1986).

[21] Sucede que el propio «teatro» de formas espectaculares y llamativas en que se resuelve la anacoresis termina revelando su carácter eficaz de disfraz o encubrimiento, merced a un sistema de signos exteriores que son leídos en clave de fingimiento, impostación, *comedia*. Ello en la línea que revela un Quevedo en la sátira de un ermitaño-jugador dentro de la novela *El Buscón:* «Entramos en la posada todos tres juntos, ya anochecido, mandamos aderezar la cena (era viernes), y, entre tanto, el ermitaño dijo: *Entretengámonos un rato, que la ociosidad es madre de los vicios, juguemos avemarías*. Y dejó caer de la manga el descuadernado» (cit. por la ed. de Domingo Ynduráin, *El Buscón*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 172). Véase sobre la doble vida de algunos eremitas y su reflejo en los textos del Siglo de Oro la «Loa del eremita comediante», en Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972, págs. 126 y ss.

[22] Véase en la suma de casos raros de piedad ejemplar que recoge el jesuita Alonso de Andrade en su *Itinerario historial, que deve guardar el hombre para caminar al cielo*, Barcelona, José López, 1684, págs. 689-691, la historia de un caballero empujado al suicidio por un demonio vestido de ermitaño.

[23] Noticias sobre este famoso eremita en la ed. de A. Huerga, *Declaración del Apocalipsis*, Madrid, FUE, 1999, y en M. Martins, «Gregorio Lopes, o anacoreta das Indias», *Broteria* (Sao Paulo), 36 (1973), págs. 365-376, y «Gregorio Lopes, o pre-quietista do deserto», *ibídem*, págs. 456-467. Véase también en este sentido la carta al jesuita Pereyra, sobre un «autillo» en la ciudad de Córdoba en que salió condenado por hipócrita, embustero y alumbrado el ermitaño Juan de Jesús (en «Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años 1634 y 1648», en *BAE*, 13 [1861], págs. 162-163).

> ...Están pintados como un paño de Flandes, que estando todo él lleno de páxaros, y animales campesinos, de florestas, arboledas, jardines, fuentes, arroyos, sólo porque al rincón del paño está pintado, haziendo penitencia debaxo de una peña, San Gerónimo, del tamaño de un dedo, que apenas se ve, le llaman el paño de San Gerónimo, pudiendo con más raçón llamarle el paño de las florestas de Flandes, pues esso es lo principal que contiene[24].

Todo ello alcanza su resultado previsto en la práctica desaparición de esta expresión singular de lo que es la pulsión de desapego del mundo, que hoy nos resulta así doblemente lejana, doblemente ausente de nuestro mundo conceptual, en el que se ha convertido en *exótica*[25].

Ausencia del momento contemporáneo que se inicia con la Ilustración; desaparición de lo eremítico radical, tanto más por cuanto ciertamente fue nuestra geografía de entre toda la occidental y europea el lugar donde con más intensidad se vivieron estas prácticas, especialmente durante el período que nos hemos dado en este libro que explora el imaginario barroco. Apagamiento de lo que fue la intensidad primera de esta figura debido a todo tipo de razones, entre las que quiero aducir una de carácter simbólico: quizá, porque como afirmaba Fray Juan del Sacramento en una *Crónica:*

> Siendo la nación española la más a propósito de las europeas para el retiro, soledad y clausura, por ser la más occidental y, como tal, la más grave, reportada y seria, propiedades como naturales y congénitas de la vida solitaria, notoriamente excede Portugal a España por ser la parte del mundo donde el sol, totalmente desengañado, se retira, fenece y sepulta[26].

---

[24] Bernardino de Villegas, *La esposa de Christo, instruida con la vida de santa Lutgarda,* Madrid, Teresa Iunti, 1625, pág. 314.

[25] El asunto en su dimensión histórica ha sido abordado por A. Saint-Saëns, *La nostalgie du désert..., op. cit.*

[26] Fray Juan del Sacramento, *Chronica de Carmelitas descalços particular da provincia de S. Philippe do Reino de Portugal e sus conquistas,* II, Lisboa, Officina Ferreirina, pág. 53. Siguiendo esta argumentación, parece lógico que la praxis eremítica fuera más frecuente en el oeste peninsular, véase al caso J. García Oro, «Los frailes del Santo Evangelio. El eremitismo franciscano en Extremadura», *Edad de Oro,* IX (1991), págs. 77-96. Pero el fenómeno eremítico tiene una dimensión americana, singularmente en México, sobre lo que puede consultarse de Francisco de Florencia S. J., su *Descripción histórica, y moral del yermo de San Miguel... en el Reyno de la Nueva España,* Cádiz, Christóval de Requena, 1689, así como la anónima *Fundación de este Santo Desierto de Nuestra Señora del Carmen de Nueva España, su traslación del primer sitio que hoy tiene. Sus maravillas, prenuncios y progresos hasta el año de 1734* (ms. en el Archivo Histórico del Museo Nacional de México). También,

Es aquí donde resalta la conexión que existe entre esto, que sería un aspecto particular y extremo de la historia de la espiritualidad cristiana, y el tema más general de una pobreza y una súbita escasez de medios que hubieran acaecido en la Península, y que se revelan particularmente en la crisis de fines del siglo XVI, empujando a diversos grupos de hombres a vivir sus vidas desafectadas del orden social y de sus condicionamientos[27].

Y es que las prácticas anacoréticas vienen a coincidir, al menos superficialmente, con los sistemas de vida a que se ve abocada toda la clase social de los pobres y miserables. En realidad, la vida eremítica procede a una real y activa valoración simbólica de la nuda pobreza. Ello resonará largamente en el espacio barroco en aquella pregunta que, todavía en 1671, se hacía Baños de Velasco: «¿Qué eres, hombre, si no puedes ser nada?»[28].

Más allá de esta primera homologación entre ermitaños y pobres errantes que encontramos, y de la que los testimonios de época dan cumplida fe, por entonces los anacoretas peregrinos y demás castas de penitentes entran en colisión, y hasta llegan a confundirse en la mentalidad popular, con las vidas de los forajidos y perseguidos por la justicia, de los rezadores, falsos mendigos, salteadores de caminos, pedigüeños, seres asociales, locos[29] y otras raleas de embaucadores, falsos profetas, milagreros, endemoniados y hasta salvajes y pastores[30]. En

---

a ese mismo propósito, el «Libro cuarto» de Fray Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido..., op. cit.* Véase sobre estos aspectos de los «desiertos» mexicanos E. Báez Macías, *El santo Desierto,* México, UNAM, 1981. El eremitismo americano pasó con éxito a la novela de la mano de Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* (véase S. M. Fischer, «*El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* —1650— del neogranadino Pedro de Solís: los espacios de la literatura», en *Revista Iberoamericana,* II, 172-173 [1999], págs. 485-501).

[27] Véase entre otros, y en relación con la dimensión religiosa, «La figura del pobre», en J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa,* Barcelona, Sarpe, 1985, páginas 461-480.

[28] *El sabio en la pobreza. Comentarios estoycos y históricos a Séneca,* Madrid, Francisco Sanz, s. a. [pero 1671].

[29] El testimonio del llamado «Loco Don Amaro», en la Sevilla del XVII, muestra esta proximidad entre locos y ermitaños, pues allí leemos cómo Don Amaro estuvo: «Predicando a los loqueros de la Casa de Inocentes, los quales vestían desde entonces *como ermitaños*» (en L. Estepa, *Sermones predicables del Loco Don Amaro,* Madrid, Mayo de Oro, 1987, pág. 137).

[30] Todas estas figuras han sido vinculadas con el eremitismo por A. del Río, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina,* Salamanca, Universidad, 1999, págs. 147-163.

fin, se trata de toda una categoría de pobres, voluntarios o forzados, que tienden hacia la homogeneización y que se ven exiliados a los márgenes de la vida urbana de ese tiempo.

Las selvas, los desiertos, las soledades literarias, las «peñas pobres» y hasta las peñas «montianas»[31] y «yermos de Escalaceli»[32] se ven en la época que estudiamos habitadas por estos que son tanto marginados reales, forajidos de un orden legal, podríamos decir, como, y es el caso propiamente de lo eremítico, autoexiliados del orden profano del siglo. Sus hábitos y comportamientos, es el caso, no permitirán distinguirlos claramente. Y de ahí nace la explicación de su pronta decadencia y su rápida desaparición en la historia.

Antes de que esto suceda, es decir, de que la Iglesia oficial abandone la vía de promoción de la vida eremítica libre, o de que la regule en organizaciones cenobíticas de carácter mixto, se asistirá a un intento de reglamentación de las «flores del yermo», a través de una oleada de textos cuyas fechas se sitúan ampliamente entre fines del XVI y comienzos del XVII, y cuyo redactor más singular va a ser Antonio Daza, con su *Vida espiritual para ermitaños* y también con sus *Ejercicios espirituales para los que viven la vida solitaria*[33].

De la historia al texto

Los conflictos internos de la *máquina* eclesial, y que derivan de la integración en ella de una comunidad irreductible, informan el imaginario de la época, determinando el procesamiento, a través de una larga cadena de textos, de la figura, a todas luces ambigua, del anacoreta[34]. Figura que produce en este entorno y en este tiempo a un primer

---

[31] Me refiero al retiro de Arias Montano en la sierra de Aracena, recientemente estudiado por C. Sánchez Rodríguez, *La Peña y Arias Montano*, Huelva, Diputación, 1999.

[32] Véase sobre el retiro de Fray Luis de Granada, A. Huerga, «Fray Luis de Granada en Escalaceli», *Hispania*, 10 (1950), págs. 297-335.

[33] Zaragoza, 1611, y Roma, 1616, respectivamente. Véase también Antonio de la Cruz, *Vida solitaria y eremítica* (ms. 3.859, BNM) y Jorge de San Jorge, *El solitario contemplativo*, de 1616. Debo la referencia al manuscrito de Antonio de la Cruz a mi amigo y colega Jacobo Sanz.

[34] Se trata, tanto de una apología como de una denigración, en los términos expresados por A. Saint-Säens, «Apology and Denigration of the Eremitical Body during the Spanish Golden Age», en *Religion, Body and Gender in Early Modern Spain*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1991, págs. 80-91. Y ahora también, *Valets de Dieu, suppôts du diable. Ermites et Réforme Catholique dans l'Espagne des Habsbourg (1550-1700)*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1999.

San Juan de la Cruz —el San Juan ermitaño de Duruelo y de Mancera; como antes también al Ignacio de Loyola, retirado a su cueva de Manresa—, pero que del mismo modo genera, en el otro lado del espectro, las peripecias de marginación y abierta delincuencia de un Antón de la Fuente, llamado «el Peregrino»[35], así como de otros anacoretas, sobre los que, no sabemos si justamente o no, se abatió en su tiempo una tormenta de persecución y castigo.

Constatemos una vez más, antes de pasar a los textos prometidos, el hecho de la desaparición histórica del personaje problemático que articula su existencia en torno a los ideales anacoréticos. En términos generales no sobrevivió, no pudo hacerlo, mucho más allá de la segunda mitad del siglo XVIII. Su mensaje se extinguió, como tantas cosas lo hicieron entonces, en el Siglo de las Luces.

El cuerpo anacorético, las «flores y pasmos del yermo», la «carne eremítica»[36], se ve denigrado hasta la infamación en los textos de ideología ilustrada. Los ideales de extrema pobreza y soledad voluntaria que sustentan esas vidas, otrora ejemplares, se ven satíricamente convertidos en gula encubierta e hipócrita, mientras las yerbas y los ayunos a que se entregan externamente se han transmutado en hipocresía de una práctica exterior que en la intimidad de los espacios se ve convertida en un amor desmedido a la buena vida y a la vianda, como testimonia el largo poema de Samaniego que describe, antes de la Desamortización de Mendizábal, lo que fue uno de los últimos reductos de eremitismo de la España del XVIII, el desierto carmelitano de Bilbao, donde:

> [El paseante] con silencioso paso se previene
> a entrar en lo escondido del Desierto:
> todo se le presenta como muerto;
> duda si es panteón; pero ya escucha
> o freír una trucha,
> o bien que el remangado fraile cocinero
> alborota el cobarde gallinero[37].

---

[35] Sobre este célebre ermitaño perseguido por la Inquisición, véase A. Saint-Saëns, «Antón de la Fuente, ermite pélerin de Castille au XVIIéme siècle», *Historie, Economie, Société* (1986), págs. 35-50.

[36] Como, en efecto, así calificaba Blas Antonio de Ceballos a San Antonio Abad, en su libro *Flores del Yermo, pasmo de Egypto..., op. cit.*

[37] El texto de Samaniego se encuentra manuscrito, por ejemplo, en el denominado *Cancionero del siglo XVIII* de la B. N. de Madrid, ms. 3.751, fols. 4-10. La primera impresión del mismo se llevó a cabo en la edición de P. Mendíbil y M. Silvela, *Biblioteca*

La dieta anacorética y el «Yermo de Hipocresía»

Por cierto, gallinas, ¿podría pensarse que los anacoretas, en los términos en que yo los he descrito, pueden tener algo que ver con las gallinas, esas aves de corral que se llevaban los desvelos del común de las gentes en la España del Siglo de Oro, y que eran la base e, incluso, por decirlo así, la «alegría» del sistema alimentario en esta geografía?[38].

Preguntarnos por las gallinas es introducirnos en la realidad determinante de una dieta anacorética, de una gastronomía de los solitarios y penitentes ermitaños[39], y es también —y eso es lo que nos importa ahora— entrar de lleno en una, la más significativa, de las novelas que en el Siglo de Oro acogen la figura del ermitaño, cosa que sucede en el capítulo XXIV de la segunda parte de *El Quijote*[40].

Selecta de la Literatura Española, IV, Burdeos, Imp. de la Walle, 1819, págs. 586 y ss. Da cuenta de algunas peculiaridades del texto E. Palacios Fernández, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1975, págs. 309-313.

[38] M. Joly, «L'Idéologie de la poule au pot: les avatars de la *Olla podrida*», en A. Redondo (ed.), *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, París, La Sorbonne, 1990, págs. 103-113, y, también, M. C. Simón Palmer, *La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid*, Madrid, CSIC, 1982; J. A. Maravall, *La literatura picaresca vista desde la historia social*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986, y M. Santamaría Arnaíz, «La alimentación», en J. N. Alcalá Zamora (ed.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Sarpe, 1989, págs. 305-336.

[39] Una singular prueba del valor simbólico que alcanza la carne de gallina en el imaginario de los observantes exigentes la ofrece una prédica del Loco Don Amaro, en la Sevilla del XVII, donde en clave humorística comenta el orador sacro-profano: «Predicando un domingo pasado un fraile muy ponderativo, decía que san Elías hacía más de mil años se mantenía vivo sin comer ni haber en el Paraíso. Yo, por no alborotar el calzonal, no quise hablar palabra; pero ahora que veo aquellos dos frailecitos del Carmen, que serán sus discípulos, no puedo dejar de preguntarles. Díganme, padres: ¿hace Dios milagros sin necesidad? Me responderán que no; pues ya los tengo cogidos: ¿Pueden negarme que en el Paraíso hay pavos, *gallinas*, capones, perdices y todo género de animales y fruta? Pues siendo san Elías fraile, y habiendo en el Paraíso aves, animales y fruta, ¿quiere el cornudo fraile ponderativo que se sustente como los órganos, sin qué ni para qué?» (en L. Estepa, *Sermones predicables del Loco Don Amaro, op. cit.*, pág. 224). Por otro lado, la dieta pone en pie un imaginario de la corporalidad cristiana que ha sido en parte explorado por M. Cesareo, «Menú y emplazamientos de la corporalidad barroca», en M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco de Indias, op. cit.*, 1994, págs. 185-221.

[40] Sobre la presencia de eremitas en las novelas auriseculares, véase B. Chanot, «Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, LXXXII, 1 y 2 (1980), págs. 59-80.

Evoco el recuerdo de la novela cervantina, en concreto del episodio situado inmediatamente después de la salida del Hidalgo de la Cueva de Montesinos. El «Primo erudito», Sancho y el mismo Don Quijote, comentando los sucesos relativos a ese viaje iniciático recién ocurrido, deciden dirigirse a algún lugar donde recogerse en la noche, y es entonces cuando el Primo recuerda que existen en las cercanías una ermita y un ermitaño. Los lectores nunca llegaremos a ver a ese ermitaño, pero la pregunta de Sancho y la contestación de Don Quijote nos permiten hacer una suposición sobre la verdadera entidad de esa su vida, en principio dedicada a los sacrificios y a la ejemplaridad.

En efecto, al mero nombre de «ermitaño», Sancho interrumpe al Primo y le espeta: «¿Tiene por ventura gallinas el tal ermitaño?» La contestación también inmediata del Hidalgo de la Mancha nos sitúa ante esas dos temporalidades que antes tratábamos de ubicar: un primitivo cristianismo exigente y una actualidad —la de la España del tránsito entre el XVI y XVIII— marcada por un relajamiento y una hipocresía que desvirtúan el valor mismo de las palabras de prestigio. «Pocos ermitaños están sin ellas», responde, pues, Don Quijote, y continúa: «Porque no son los que agora se usan como aquellos de los desiertos de Egipto, que se vestían de hojas de palma y comían raíces de la tierra.»

Las gallinas, en efecto, marcan la frontera entre prácticas rigurosas y atenuadas; marcan, o marcaban en la época, la frontera entre órdenes «conventuales», es decir, órdenes que siguen la Regla según las mitigaciones de los otorgamientos pontificios, de un lado, y «observantes» o reformados, que reclaman para sí todo el rigor de esa misma Regla, entendida *sine glossa,* es decir, sin atenuación alguna en sus exigencias fundadoras, de otro[41]. Estos últimos se prohíben las gallinas; los primeros, sin embargo, dotarán a sus conventos de extensos establos, de bien provistas huertas y, muy particularmente, de nutridos gallineros[42]. Las ordenaciones para la Regla reformada de San Francisco, a partir de mediados del XVI, denominada «la descalcez de San Francisco», prevén en su artículo 4.° una dieta que a nosotros nos parece severa, a tenor de lo que se manifiesta en el capítulo cervantino:

---

[41] Dado que la *regula benedicti* y la interpretación que de la misma se hace en las *Constituciones Camaldulenses* y en el *Statuto Ordinis Carthesiensis* prohíben terminantemente los volátiles. Véase sobre el tema A. Linage Conde, «La enfermedad, el alimento y el sueño en algunas reglas monásticas», *Cuadernos de Historia de la Medicina Española,* 6 (1967), págs. 61-86.

[42] Sobre este problema de las reformas y observancias, véase, de nuevo, J. García Oro, «Reformas y observancias», en M. J. Mancho (ed.), *En torno a la mística..., op. cit.*

> Ítem por cuanto sabemos que toda la observancia de nuestra profesión consiste principalmente en la guarda de la santa pobreza [...], se ordena que no se demande para los frailes sanos carne ni pescado, ni vinos, ni *huevos*, salvo las limosnas cotidianas, en las cuales no se demande cosas señaladas: mas recíbase lo que se ofrece, salvo perdices, *gallinas* y otras cosas semejantes[43].

Como se va viendo, el ermitaño de la segunda parte de *El Quijote*, con su famoso gallinero, no ha ido en sus prácticas piadosas mucho más allá de lo que ya iban los miembros de las órdenes reformadas a la altura de 1561; sus gallinas revelan que sus deseos de pobreza, soledad, exceso en las penitencias, y la misma espectacularidad que reviste su retiro y hábito son esencialmente hipócritas, dado que le hubiera bastado entrar en una orden descalza para cumplir esas mismas aspiraciones, insinuándose así, más que la verdad de una vida penitente que no admite coerciones en sus prácticas, puesto que las desea extremas y rigurosas, el deseo de una vida libertaria, entregada, como más adelante veremos, a todo tipo de desórdenes, y desde luego alejada de toda fiscalización, de toda mirada coercitiva, reglamentadora, que es lo que en primera lectura va a terminar significando ser un ermitaño en la España de los siglos XVI y XVII[44].

Esa primera falsificación e infracción de los ideales eremíticos que se revela en la vida del ausente ermitaño del capítulo XXIV de la segunda parte de la obra cervantina, el cual, desde luego, no ha convertido su espacio, su «desierto», en esa «fábrica de aniquilación» de la que hablan los apologistas de la práctica anacorética[45], es, naturalmente, señalada, con una buena dosis de humor, por el príncipe de los moralistas españoles, Don Quijote de la Mancha, quien, a propósito de las mismas gallinas, se extiende en juicios sobre la realidad moral del fenómeno ermitaño diciendo:

---

[43] Cit. por V. González Ramos, *Biografía de San Pedro de Alcántara. Apoyo a la reforma teresiana*, Plasencia, Sandoval, 1982, pág. 159.

[44] Esta hipocresía o doblez de la vida de penitencia es, precisamente, la que va a ser denunciada múltiples veces desde los textos literarios. De entre la variedad de testimonios que cabría aducir, señalemos, por el momento, uno solamente: el capítulo del *Criticón* dedicado al «Hiermo de Hipocrinda».

[45] La figura del ermitaño es utilizada de modo ejemplarizante en contextos educativos y pedagógicos, de tanta difusión hacia 1625 como el del *Arte de bien morir*, que acompañaba el *Espejo de cristal fino*, de Pedro Espinosa, obra de lectura en las escuelas para los que habían superado las primeras letras, o *catón*. Ciertamente la visita de Don Quijote y Sancho a la ermita prefigura la situación de partida que aparece en el *Arte de bien morir*, donde un mercader extraviado en el bosque encuentra un ermitaño, pero lejos de interesarse por el alimento y la bebida, como le ocurre a Sancho, pide al penitente que le enseñe el «arte de bien morir».

> Y no se entienda que por decir bien de aquéllos [los ermitaños de los desiertos de Egipto] no lo digo de aquéstos, sino que quiero decir que al rigor y estrecheza de entonces no llegan las penitencias de los de agora; pero no por esto dejan de ser todos buenos: a lo menos, yo por buenos los juzgo; y cuando todo corra turbio, menos mal hace el hipócrita que se finge bueno que el público pecador.

Volvería todavía a las gallinas para decir que el dominio que éstas ocupan en el espacio próximo del hombre es particularmente rechazado por las órdenes exigentes[46]; particularmente rechazado, sobre todo, en el mundo de la reforma carmelitana, donde como es sabido por las *Fundaciones*, los espacios y baldíos libres intraconventuales eran resemantizados hacia un sentido sacro, y elegidos entonces, siguiendo el ejemplo y las propuestas de la madre fundadora, como lugar de elevación de sacromontes, *vía crucis* o también ermitas y conventicos particulares[47], de los que se retiraba toda alusión al pensamiento de sustento humano, que la gallina tan perfectamente simboliza[48].

Quizá en nombre de todas estas derivas simbólicas a que la «gallina» se presta, los primeros capítulos de la *Vida* teresiana nos informan de que la santa en su casa natal convirtió todo el lugar donde tradicionalmente campaban y gobernaban lo gallináceo y derivados en un te-

---

[46] E, incluso, se diría que la figura de la gallina constituye la inversión simbólica de la criatura que de verdad representa el eremita: la langosta. Como expresa muy bien el capítulo de Francisco de Osuna, «La propiedad de la langosta, y cómo significa los hermitaños y antiguos Padres», en *Sexta Parte del Abecedario Espiritual*, s. l., s. i., 1554.

[47] Sobre este aspecto muy particular de la resemantización del espacio monástico, a través de fórmulas de referencia eremítica, véase J. M. Muñoz Jiménez, «Yermos y Sacromontes: itinerarios de *Via crucis* en los desiertos carmelitanos», en AA.VV., *Los caminos del arte. VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, CEHA, 1989, págs. 231-257.

[48] Y de los que quizá se esté eliminando también una referencia sexual a que el animal volátil de corral queda avocado en la sociedad de su tiempo. Pues, en efecto, la gallina tiene un largo tránsito en el género de equívocos y refranes vulgares con matiz obsceno (véase C. J. Cela, *Diccionario secreto*, 2, Madrid, 1958, págs. 516-525). Mientras, el descaro y la explicitud de referencias sexuales son comunes a las representaciones italianas y flamencas de mujeres en contacto —como vendedoras o poseedoras— con el mundo de la «gallina» (véase sobre ello E. de Jongh, «Erotica in Vogelperpectief», *Simiolus*, III/ 1 [1968-1969], págs. 22-74). Cosa esta última que tal vez pone en evidencia un tipo especial de «naturaleza muerta» con vendedora de gallinas, como la que realizara el bodegonista Alejandro de Loarte, en su *La gallinera*, una obra de 1626 (sobre esta obra en particular, y sobre las implicaciones que aquí hemos sugerido, véase P. Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, *op. cit.*, págs. 91-93). Bajo estas luces tal vez habría que revisar la obra contemporánea de Ramón J. Sender, *Las gallinas de Cervantes*.

rritorio de juegos sacros. Espacio, precisamente, donde ella y su hermano levantaron ermitas y santos lugares[49]. Allí donde la gallina no está, amanecen, como intuía el genio hedonista de Sancho, la pobreza voluntaria, la aspereza y el maltrato del cuerpo; es decir, la negación misma de lo que la vida ofrece como lujo, y es ello lo que conforma lo nuclear del relanzamiento de los ideales eremíticos en la España de la primera reforma y de la Contrarreforma[50]. En consonancia con la fascinación por la ascesis, el San Ignacio de las penitencias en Manresa hace de la vianda un punto de fuerza, prueba de toda tentación, como explica en su *Autobiografía:*

> Y perseverando en la abstinencia de no comer carne, y estando firme en ella, que por ningún modo pensaba mudarse, un día a la mañana, cuando fue levantado, se le representó carne para comer, como que la viese con ojos corporales, sin haber precedido ningún deseo della; y le vino también juntamente un gran asenso de la voluntad para que allí adelante la comiese...[51].

La «dieta eremítica», en esencia «dieta secante», que elimina la humedad del organismo, ciertamente no incluye la carne (se funda precisamente sobre la «derrota de la carne»)[52], y ni siquiera contempla la preocupación general por el sustento, como Sebastián de Covarrubias, en su emblema *relicturo satis,* explica:

> Con muy poco se contentaría nuestra naturaleza para el sustento de nuestro cuerpo, sino le acostumbrassemos al regalo, y a la superfluidad. Buen exemplo tenemos en los Sanctos Padres del Yermo, que con perpetuo ayuno, y continua abstinencia, han passado la vida, y vivido muchos más años que los regalados, y viciosos[53].

---

[49] Lo cuenta Fray Gracián de la Madre de Dios, en Teresa de Jesús, *Escritos,* Madrid, BAE, 1879, pág. 489.

[50] Sobre la «decepción de la comida» como estrategia ascética en la Contrarreforma y lo que es su probable reflejo en el mundo de las naturalezas muertas con carnes, frutas y pescados, véase M. N. Tagard, «Juan Sánchez Cotán and the Deception of Food in Seventeenth-Century Spanish Still Life Painting», *Phanteon* (1990), págs. 76-80.

[51] San Ignacio de Loyola, «Autobiografía», en *Obras Completas,* Madrid, BAC, 1957, pág. 47.

[52] Sobre esta derrota de la carne y «apostolado vegetariano», tal y como se vive en el interior de una orden de extremada observancia, en este caso la Cartuja, véase J. de Madariaga, *Vida del Seráfico Padre San Bruno. Patriarca de la Cartuja, con el origen y principio y costumbres desta sagrada religión,* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1596, págs. 130-168.

[53] Centuria III, emblema 21, *Emblemas morales,* Madrid, Luis Sánchez, 1610.

La habitación en el Desierto

Y ya que antes estábamos en los territorios de un urbanismo, es decir, del espacio singular que el hombre construye y habita, el cual es la primera expresión de su verdadera relación con los bienes del mundo, ¿qué hay de nuevo en el capítulo de *El Quijote* cervantino en punto a habitáculo eremítico; espacio penitencial, por definición, y lugar este, a lo menos teóricamente, que debe simbolizar la pobreza extrema, la pobreza voluntaria?

Lo primero que tenemos que constatar en este punto es que el espacio eremítico propiamente no es, no ha sido nunca —menos en los primitivos tiempos a los que Don Quijote se refería más arriba— un espacio verdaderamente edificado, construido. El eremita tiene como lugar natural de su praxis piadosa el lugar fuera de todo lugar, la habitación a la intemperie, la geografía en su desnudez esencial; la cueva, el abrigo, el enramado..., su opción ha sido la de:

> Trocar retretes a riscos,
> blandos estrados a breñas[54].

A lo máximo, el eremita puebla ese lugar utilizando los elementos de una orografía preexistente: la gruta de San Jerónimo, la ruina romana que utiliza Simón...[55].

La nostalgia eremítica, activa en algunas mentalidades de la España del Siglo de Oro, vuelca en la vivienda del penitente su ima-

---

[54] P. Calderón de la Barca, «No hay instante sin milagro», en *Autos Sacramentales*, Madrid, Andrés de Sotos, 1717, V, pág. 307.

[55] Todo con una decidida voluntad de apartarse del modelo triunfante de lo urbano. Así, Didacastillo escribe en su *Aula Dei:*

> En estas soledades
> sus fieles moradores
> huyen de la confusa Babilonia
> de soberbias ciudades,
> y tratan solamente,
> anhelando a la patria apetecida
> el negocio más grande de la vida

(Aula Dei. Cartuxa Real de Zaragoza [...] Describe la vida de sus monges, acusa la vanidad del siglo, acuerda las memorias de la muerte, Zaragoza, Diego Dorner, 1637).

ginario, justamente para marcar en ella la evidencia de que, como dice San Pablo (Filipenses, 3, 2), «nuestra ciudadanía está en los cielos». Se trata, en efecto, de conseguir una especie de sofisticación en la pobreza, una protodesnudez; se trata de habitar un espacio despojado, un dominio en donde lo humano roza con lo animal. De ello dará cuenta, creo que muy cumplidamente, toda la iconografía eremítica, que, empezando por la propia Magdalena y por San Jerónimo, llega a expresar de modo muy gráfico el singular territorio en que habitan estos protopobres y archimíseros voluntarios[56].

La estrechez es, así, una primera condición que se dan a sí mismas estas vidas, que quieren recordar diariamente la ejemplaridad de los solitarios Padres del Desierto. La ordenanzas franciscanas reformadas descalzas, por ejemplo, son severísimas en este punto:

> El cuarto donde ha de estar el refectorio y los demás de la casa tengan ocho pies a lo menos de ancho y nueve pies a lo más; y en ellos se repartan la sacristía, portería y una enfermería baja. Los tránsitos de toda la casa bajos y altos tengan tres pies y medio de ancho; los lavatorios y necesarias estén fuera del cuarto a teja vana. En los altos de estos cuartos se hagan las celdas y sean de siete palmos de vara y la que más de siete pies...

Frente a estas reglamentaciones, enseguida, como veremos, secundadas y sobrepasadas por los poseedores de una espiritualidad deseosa de conectar con los viejos tiempos, se alza la vivienda de nuestro ausente ermitaño del capítulo de *El Quijote*. Es el Primo quien la describe, al proponerla (y eso mismo ya es un dislate y una severa contradicción con el imaginario topológico de la praxis anacorética) como lugar de cómoda recogida de los tres viajeros: «Junto con la ermita tiene una pequeña casa [el ermitaño], que él ha labrado a su costa; pero con todo, aunque chica, es capaz de recibir huéspedes.»

El fragmento es interesante, y, de nuevo, delimita el campo de una realidad que bajo cobertura de normalidad —y ahí reside la ironía cervantina— revela una profunda contradicción *in terminis*. Casa labrada

---

[56] Ello a través, singularmente, de series iconográficas que tuvieron en la época gran éxito y difusión. Véase el estudio de una de ellas en A. García Sanz y J. Martínez Cuesta, «La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV/ 7 (1991), págs. 291-305.

y a su costa; casa capaz de albergar viajeros... Veamos qué dice de nuevo Teresa de Jesús, que conservó en todos sus días una tensión reveladora de profundos sentimientos solitarios y eremíticos, los cuales, sin embargo, como es sabido, tuvo que reprimir en sí y en otros y otras para cumplir su tarea reformadora. «No haga casa labrada...», rezan en efecto las *constituciones*. En cuanto a esa «costa» —a costa del propio ermitaño, se entiende—, no puede tomarse sino como una sangrienta ironía cervantina, por cuanto el primer alejamiento que cumple el eremita verdadero es el del valor símbolo de todo valor que entra en un régimen de incompatibilidad con él; me refiero, claro está, al dinero.

Es tanto el alejamiento de este signo negador del espíritu, que, de nuevo, en el marco de las vidas acogidas a la pobreza voluntaria, aquél sólo emerge en la forma de un fluido que viene siempre de otros —negando así toda pertenencia, todo derecho sobre el mismo—, específicamente cuando, como escribe de nuevo Teresa de Jesús, en el capítulo de *Camino de perfección* dedicado al bien que hay en la pobreza, ese mismo flujo del capital ha salido siempre de los pobres y no puede, en consecuencia, alimentar la construcción de grandes, cómodas viviendas de las gentes que se tienen a sí mismas como «de religión»: «Muy mal parece, hijas mías, que de la hacienda de los pobrecicos se hagan grandes casas: no lo permita Dios, sino pobres en todo y que sea chica nuestra casa»[57].

La posesión de dinero, la construcción por mano de otros, el habitáculo preparado para contingencias y viajeros, niegan en todos sus términos la verdad de una aspiración a la vida eremítica, y juegan sobre el fondo de lo que entonces se sabía sobre esas mismas aspiraciones, tal y como habían sido conducidas por solitarios y santos ejemplares en toda la geografía española.

Este eremita invisible del que nos venimos ocupando es hecho hablar por Cervantes de modo muy elocuente, pues le conocemos por sus pertenencias y vivienda, justamente por aquello por lo que no podría ser en rigor reconocido uno de aquellos primitivos «ebrios de

---

[57] Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección,* Madrid, Rialp, 1976, pág. 35. Sobre este modelo al que se ajusta la vivienda monástica con aspiraciones eremíticas, véase Fray Mateo de San José, «Cánon arquitectónico de la legislación carmelitana», *El Monte Carmelo* (1948), págs. 117-121; J. M. Muñoz Jiménez, «La arquitectura de los desiertos carmelitanos», *El Monte Carmelo* (1989), págs. 407-431, y L. Patteta, «La tipologia dei Santi Deserti», en *Storia e Tipologia. Cinque Saggi sull'architettura del Passato,* Milán, Clup, 1989.

Dios»[58], como se les denomina tradicionalmente, de alguno de los cuales las leyendas piadosas nos informan de que a menudo era imposible localizar su lugar de ascesis. Y todo porque éste, en propiedad, no se diferenciaba mucho del espacio natural que alberga a la fiera.

Por lo que vamos sabiendo de él, el ermitaño cervantino es la contrafigura misma de esos otros penitentes y solitarios cuya fórmula de compromiso se realiza a través, precisamente, de una voluntaria sujeción a las normas de pobreza y penitencia establecidas por los primitivos Padres del Desierto. En ellos, la «casa labrada» se convierte en una mera acumulación de materiales naturales, que ofrecen una mínima protección a su habitante. Fray José de Santa Teresa describe estas viviendas ermitañas a comienzos del siglo XVII como auténticos monumentos de pobreza:

> A lo dicho —escribe— sólo se ofrece advertir la pobreza grande con que todo está edificado. Las unas y otras ermitas conservan la estrechura que pide tan pobre instituto, el lucido de las paredes es pardo, de barro silvestre, el suelo terrizo [...] Todo está predicando desprecio de las riquezas...[59].

El ermitaño cervantino no es, ciertamente, el peregrino que fue, por ejemplo, San Ignacio en Manresa; la casa «a su costa» le separa en este caso de la cueva que eligió San Ignacio, y a la cual a menudo después la memoria del santo retorna con nostalgia, consagrándola en sus escritos como auténtica «casa del espíritu»[60].

Asimismo, esta casa «para huéspedes y viajeros» que tiene el «solitario» de las cercanías de la Cueva de Montesinos parece tener muy poco que ver con las condiciones reales en que habitaron otros hombres poseídos de los mismos ideales eremíticos. El primero de ellos, claro es, el propio San Juan de la Cruz. Duruelo, el lugar elegido por el santo para inaugurar la vía reformada de experiencia cenobítica, es una casita en cuyo arreglo San Juan trabajó como peón (es decir, la labra en este caso tampoco fue «a su costa») el breve término de un día. Teresa de Jesús relata sus impresiones del conventillo o ermita, recién terminado cuando ella lo visita, describiéndolo:

---

[58] J. Lacarrière, *Los hombres ebrios de..., op. cit.*

[59] Fray José de Santa Teresa, *Historia general de los Padres Carmelitas Descalzos*, Madrid, Juan Sánchez, 1683, pág. 226.

[60] Sobre el tema de la presencia de un sentimiento eremítico en el primer San Ignacio, véase A. Saint-Saëns, «Ignace de Loyola devant l'érémitisme», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 102/1 (1990), págs. 191-209.

> Como entré allí quedéme espantada de ver el espíritu que el señor había puesto allí. Y no era yo sola, que dos mercaderes que habían venido de Medina hasta allí conmigo, que eran mis amigos, no hacían otra cosa sino llorar. ¡Tenían tantas cruces, tantas calaveras! [Y prosigue] Tenían a los dos rincones hacia la iglesia, dos lugarillos, adonde no podían estar sino echados o sentados, llenos de heno (porque el lugar era muy frío y el tejado casi les daba en las cabezas), con dos ventanillas hacia el altar, y dos piedras por cabeceras y allí sus cruces y calaveras [61].

En Sevilla, un compañero de retiro de San Juan describirá en términos parecidos las estancias donde habitan los exigentes reformados: «La habitación era tan estrecha, que en dos ermiticas que tenían no podían estar sino de rodillas o sentados. Muchas mañanas se hallaban cubiertos de nieve»[62].

Malos lugares estos para un Sancho Panza, quien desde luego no debió de creer que estas penitencias se llevaran en la ermita hacia la que con tanto contento aguijó su burro.

Y sin embargo, la España eremítica había consolidado por entonces una imagen propia del espacio ascético por excelencia, cosa que en buena lógica no podía haber olvidado Sancho[63].

A lo largo de todo el siglo XVI, uno de los santos más populares de la nueva espiritualidad, San Pedro de Alcántara, ejemplariza al mundo hispano con unas penitencias enseguida difundidas y copiadas por otros anacoretas que buscan a su vez la superación y sobrepuja en la expresión de lo que son los ideales de pobreza y penitencia[64]. En el

---

[61] Santa Teresa de Jesús, *Fundaciones,* XIV.

[62] Fray Agustín de San José, en el legajo titulado *Fragmentos historiales para la vida de nuestro santo Padre fray Juan de la Cruz,* ms. 8.568 de la B. N. de Madrid, fol. 290.

[63] En efecto, las prácticas solitarias de eremitismo, por la fecha en que Cervantes escribe, resultan ya residualmente sospechosas, pues la tendencia general de la práctica anacorética había conducido, bajo el grave ejemplo que por entonces estaban dando los desiertos carmelitanos, a una suerte de creación de comunidades regladas o consagradas, que trazando un espacio propio podían alentar una cierta vida común o cenobítica de los ermitaños en un espacio restringido y reconocido. Tal pasa con el ejemplo de los famosos ermitaños de la Sierra de Córdoba, en el llamado «Desierto de la Albayda», de que ha dado cuenta M. Gutiérrez de los Ríos en sus *Memorias que se conservan de algunos ermitaños que han existido en la Sierra de Córdoba desde los tiempos más remotos hasta nuestros días,* Córdoba, Imprenta del Diario de Córdoba, 1911.

[64] Aquí, como vio J. Á. Valente *(Variaciones sobre el pájaro y la red, op. cit.,* págs. 171 y ss.), la tensión mística y el reencuentro con el origen eremítico determinan las primeras prácticas de los grandes santos de la Reforma: San Pedro de Alcántara, San Ignacio, Santa Teresa, San Juan...

convento del Palancar, donde San Pedro de Alcántara aventura los primeros pasos de su reforma, llegan a su paroxismo las coerciones voluntarias destinadas a doblegar todo deseo, y a proscribir todo bien material en los contornos donde la nueva vida de piedad tiene su asiento.

La resolución en el marco de esta geografía esplendorosa es la de ocupar el mínimo espacio vital: doce frailes se determinan así a vivir en un espacio cuyas medidas están prescritas: treinta y dos pies de longitud por veintiocho de latitud (unos nueve metros y medio por ocho y medio); no hay ventana por donde entre la luz y la puerta de acceso es, aún hoy, tan limitada y angosta, que es preciso bajar la cabeza y ponerse de lado. El propio San Pedro de Alcántara, en homenaje a aquel San Alejo que pasó sus días sin moverse del hueco de la escalera de la casa paterna que habitaba, practicando una suerte de práctica anacorética esta vez domiciliaria, elige su, digamos, «habitación» en el hueco de una escalera. Jamás desde entonces volverá a residir en un espacio donde pueda estar tendido, donde pueda desplegar su famosa estatura y corpulencia.

Una justificación de ello la proporcionaba el propio San Pedro de Alcántara, cuando preguntado por la razón de estas disposiciones ascéticas contestaba:

> Razón tengo hermanos, y no es otra que los hombres que han de vivir en ella son muertos al mundo y caminan al cielo, y como este camino es muy estrecho y su puerta angosta, conviene que se enseñen desde luego para entrar en el reino de la gloria[65].

Argumento que recogerá puntualmente Teresa de Jesús en un pasaje de sus *Fundaciones,* donde escribe sobre este importante punto de las dimensiones del espacio donde debe habitar el penitente:

> Verdaderamente he visto haver más espíritu y aun alegría interior, cuando parece que no tienen los cuerpos cómo estar acomodados que después, que ya tienen mucha casa y lo están. Por grande que sea, ¿qué provecho nos trae? Pues sólo de una celda es lo que gozamos continuo; que ésta sea muy grande y bien labrada, ¿qué nos va?[66].

Casa, pues, o por mejor decir «sepultura»; espacio de habitación mínima para contener una vidas que tiene sus modelos en los prime-

[65] Cit. por V. González Ramos, *Biografía de..., op. cit.*, pág. 201.
[66] *Fundaciones,* XIV.

ros pobladores de los desiertos de Asiria, aquellos que vivían entre tumbas, y con preferencia entre las ruinas y los fragmentos del orden civilizado, sin nunca construir nada estable. Cuando, en 1558, la fundación del Palancar está concluida —y debo notar que esta fecha es, por ironía, la del comienzo de una muy distinta fábrica, la escurialense, ésta por entonces la más soberbia y costosa de las conocidas—, San Pedro de Alcántara se dirige a sus frailes diciéndoles: «¡Hermanos basta esto para frailes pobres; no más; no más! ¡Ay de los que adelante buscaren más y se quisieren mejorar de edificios, que hallarán mucho menos de lo que vinieron a buscar!»[67].

Ciertamente Santa Teresa tiene razón cuando, sólo unos años después de ser pronunciadas las palabras de San Pedro de Alcántara, viene a coincidir con Don Quijote, y en el *Libro de su vida,* exclama: «¡Y qué bueno nos lo llevó Dios ahora en el bendito fray Pedro de Alcántara! *No está ya el mundo para sufrir tanta perfección*»[68].

A pesar del texto del *Quijote,* y a pesar de la denigración que sobre la práctica eremítica se abate a lo largo del siglo XVII, es preciso también decir que, por lo que sabemos, el siglo contempló y dio testimonio de unas vidas de perfección que empezaron precisamente eligiendo como emblema de su radicalidad la singularidad del espacio que habitaba el ermitaño.

Con la descripción sarcástica cervantina confrontemos ésta, un poco más tardía, de 1674, que encontramos en una obra del escritor místico Francisco de la Cruz, y que describe un fenómeno que fue habitual entre algunos ermitaños: el «dendrismo», la habitación vegetal, la vivienda en la ermita-árbol[69]:

> Abrí la puerta, que era una estera doblada, y las manos me sirvieron de pies para entrar en ella... Allí no se puede estar si no es medio echado. Hallé una tabla con una piel de cabra y una medio manta, una cruz, una calavera, dos libros, el breviario, un pedazo de corcho, que cubría un cilicio muy riguroso y una disciplina llena de rayos y otra cadena con puntas de acero. En el árbol había un agujero por el cual entraba la luz, una cuerda que tiraba de una campani-

[67] En V. González Ramos, *Biografía de..., op. cit.,* pág. 201.

[68] Santa Teresa de Jesús, *Libro de su vida,* XXVII.

[69] Esta referencia de la «habitación arbórea» y penitencial, propia de ermitaños extremados, es interpretada como *exemplum* todavía en el texto de Juan de Undiano *Exemplo de solitarios, y vida exemplar del Hermano Martín, solitario del Bosque de Albayda,* Pamplona, Carlos de Labayen, 1620.

lla [...], la pared, la puerta y ventana crece con lo demás del árbol, siendo necesario cortarlas para que no cierren la entrada a la luz y al ermitaño [...]. Delante de la puerta había un portalillo y encima un cráneo humano y dos huesos cruzados e incrustados en el tronco. En la puerta de entrada se leían estas sublimes palabras: *morituro satis*[70].

Los árboles, pues, con su referencia vetero y neotestamentaria, se alzan en los yermos como lugar de suficiente abrigo. Su tectónica natural remite simbólicamente al cobertizo desabrigado de la natalidad divina. Como expresamente se reconoce en los episodios de constitución, en 1605, del primer yermo o «desierto» de carmelitas en México:

> Debaxo de esta encina pasaron los religiosos desde el día de año nuevo hasta el de la conversión de San Pablo, que son veinticinco días sin tener más abrigo que sus ramas, y unas pobres frazadillas, con que esperaban las nieves, los aguaceros y heladas que al mejor sueño les acometían armadas de rigores. Como en aquellos días está tan a la memoria el desabrigo de Cristo, su establo, su pesebre, se esforzaban con su consideración nuestros buenos ermitaños [...]. Quisieron (para imitarle en la chozuela y el heno, más que por buscar abrigo) hacer dos enramadas, una en que dijesen misa y otra en que se recogiesen, y así se efectuó debaxo de la encina, porque escogieron la encina como Elías el enebro, cuando huyendo del mundo se acercaban a aqueste monte de Dios[71].

La soledad del Desierto

Pero es el momento también de retornar al texto cervantino, donde otra breve especificación, cuyo matiz irónico es muy sutil, nos informa de la verdadera ubicación de esta extraña ermita, de la que, además, su peculiar ermitaño se encuentra, como se recordará, ausente, incumpliendo así con aquel estatismo originario que obligaba al ermitaño, literalmente, a *echar raíces* en el más corto espacio de suelo.

Volviendo entonces a *El Quijote,* quizá se recuerde que en el capítulo que nos sirve de guión para esta reflexión sobre pobreza y eremitismo en la España del Siglo de Oro, un nuevo personaje aparece en el

---

[70] Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del Apóstol San Pablo comentadas por el Angélico Doctor,* cit. por la ed. de Madrid, Juan Sánchez, 1680, I, pág. 237.

[71] Fray Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano, op. cit.,* pág. 282.

momento mismo en que Don Quijote, el Primo y Sancho se dirigen hacia la ermita. Se trata del vecino que contará luego la graciosa peripecia de los regidores y el rebuzno, y que lleva hacia una venta una serie de armas cargadas en una mula; armas para la liza que cree van a protagonizar los dos alcaldes y sus respectivos pueblos.

Éste es el personaje que, preguntado por Don Quijote acerca de las armas que lleva como carga, contestará: «Si quisiéredes saber para qué las llevo, en la venta que está *más arriba de la ermita* pienso alojar esta noche; si es que hacéis este mesmo camino, allí me hallaréis, donde os contaré maravillas.»

«La venta que está más arriba de la ermita...» Extraña ermita esta, ciertamente; de momento, al parecer no colocada en los riscos, no perdida entre sierras —como aquella otra donde, en años inmediatamente anteriores, el famoso Arias Montano se constituyera en el eremita ejemplar cantado por Rodrigo Caro[72]. Paisaje eremítico verdaderamente singular, que no se parece en nada, desde luego, a aquel otro que consigna Aldana en fechas próximas y en estos términos:

> La soledad, el páramo y desierto
> y la Peña más dura y fuerte Roca,
> y el silencio más duro, y más cubierto
> A Dios descubren con muy llena boca[73].

Ermita, la que aparece evocada en *El Quijote*, de la que cualquiera puede dar razón social, cuyo camino parece señalado y seguro y, por último, cuya reconocida inmediatez a ese lugar de sociabilidad dudosa en la España del Antiguo Régimen que es la venta le niega su sentido fundacional a este espacio de penitencia, cuya primera definición es la soledad absoluta[74], el alejamiento del tráfico material del mundo, y

---

[72] Para esta protovida eremítica, véase de nuevo C. Sánchez Rodríguez, *La Peña...*, *op. cit.*, págs. 50-51, donde puede ser encontrado el poema de Rodrigo Caro, «Antiquis B. Ariae Montani Laribus». Una exposición completa de las señales del retiro contemplativo la ofrece la epístola VI de Aldana, «Carta del mismo capitán Aldana para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della» (en F. de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966).

[73] Francisco de Aldana, *Poesías..., op. cit.*, pág. 173.

[74] Esta «soledad» radical entre la que discurre lo eremítico es lugar común en el Barroco. Por ejemplo, Quevedo, en el contexto de su «Prematica contra poetas» en *El Buscón*, para burlarse de la utilización del tópico de la soledad en esos mismos poetas, escribe «que dejen el tal oficio, señalando ermitas a los amigos de la soledad» (ed. cit., pág. 166).

la ruptura, sobre todo, del trato con quienes trajinan por ese mismo mundo, trayendo y llevando mercancías, bienes, noticias, inquietudes[75]. El eremita quijotesco no parece desde luego afectado por la observación que el jesuita Juan Francisco de Villava hace como glosa a su empresa espiritual «del solitario», escribiendo: «Grande es el gusto de retirarse de los importunos tráfagos del mundo, para quien es amigo de contemplaciones»[76].

Frente a este espacio eremítico singular, elevado justamente al borde de una vía de comunicación terrestre, se alza en la simbólica del momento una topología santa imaginaria: aquella que privilegia una nueva posibilidad de transitar por el espacio, éste, ahora, de naturaleza *vertical.* Pues, en efecto, lo agreste eremítico, al cerrar las vías horizontales de desplazamiento, da lugar a los fenómenos de comunicación *aérea.* Así los penitentes se colocan en realidad en el lugar donde transitaban la divinidad, los santos y, como en el caso del Yermo de Cuajimalpa, la propia Virgen: «Y no es extraño que este santo desierto haya logrado tan felices incrementos teniéndoos por particular patrona, pues paseáis con tal gusto y alegría las breñas y quebradas de los desiertos»[77].

Aquí la noción de «monte» —solitario y elevado—, que se convierte, como bien se sabe, en la referencia obsesiva de la mística carmelita, se une con otras imágenes que provienen del campo mitológico, tal y como hará evidente un Diego López en su *Declaración de los emblemas de Alciato,* cuando, refiriéndose al «Emblema IV» del autor, escribe:

> Dizen que desamparó Ganymedes sus compañeros, porque quien se va a la vida solitaria y contemplativa, dexa a los que viven vida activa solamente, y por esto se pone Ganymedes en la selva, conviene a saber en lugar solitario para denotar la vida contemplativa, porque nadie puede subir a la contemplación sino en el monte Ida, que es en Soledad, apartado del ruido, tumulto y codicia de las cosas baxas y terrenas para que desde el monte vea y conozca con la contemplación de las cosas celestiales...[78].

---

[75] Sobre este concreto aspecto de la praxis eremítica, véase P. France, *Éloge de la solitude (Hermits: The Insights of Solitude),* París, Arléa, 1999, y, también, K. Vossler, *La poesía de la soledad española,* Buenos Aires, Emecé, 1946.

[76] Cit. por la edición de Villava de M. Pérez Lozano, *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava,* Córdoba, Universidad, 1997, pág. 176.

[77] Cit por E. Báez, *El santo desierto..., op. cit.,* pág. 37.

[78] Cit por la ed. de Alciato, *Emblemas,* Madrid, Akal, 1985, pág. 32.

El ermitaño del Siglo de Oro tiene como primera referencia de su nuevo o renovado modo de vida ese texto del profeta Isaías donde se lee: «Pondrá el Señor el desierto como delicias suyas y a la soledad como jardín de recreación y gusto»[79].

El espacio eremítico es espacio fundacional de soledad y de pérdida de los caminos del mundo, y, por tanto, ello supone la entera consagración del territorio como «santo yermo», sagrado vacío o, a lo menos, *silvae sacrae,* espacio que limita drásticamente la «anchura del mundo», como aquel del que da cuenta el naturalista Marcuello:

> [El eremita] mirándose también como esta avecita en el espejo de la divina bondad y considerándose en su gracia, déselas infinitas por tanta misericordia como en él ha usado, sacándole de las *anchuras* del mundo y encerrándolo en la quietud de la soledad[80].

Los verdaderos ermitaños protagonizan en la sociedad de su tiempo lo que podríamos definir como una «desaparición»[81]. Su primera inquietud, dirigida a poder vivir plenamente la vida de pobreza extrema y de rigor a la que aspiran, será la de encontrar el lugar inaccesible, el espacio fuera de toda frecuentación que antaño y en otras geografías procuró el desierto[82]. Es sólo bajo estas condiciones físicas, topológicas, como se puede construir un rechazo de la vanidad del siglo, y es ahí donde mejor se puede proceder, como escribía Miguel de Didacastillo, en su *Aula de Dios,* a acordar «las memorias de la muerte».

Siguiendo este espíritu, en la geografía peninsular, durante todo el medievo, van a ser ciertamente los bosques impenetrables, los farallo-

---

[79] Isaías, 51.

[80] Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves,* Zaragoza, Juan de Lanaja, 1617, pág. 49.

[81] Para una reflexión general moderna sobre el «desierto» como espacio por naturaleza «anómico», véase P. Virilio, *L'Écran du desert,* París, Éditions Galilée, 1991, y mi *Locus eremus,* Cáceres, Junta de Extremadura, 1992.

[82] De esta tendencia hacia la soledad absoluta da cuenta el diálogo *Eremitae,* recientemente editado por L. J. Peinador Marín («Un diálogo del siglo XVI», cit.), en el que un visitante, movido por la vida ejemplar de un ermitaño, le dice: «Ojalá se me permitiese al instante vivir contigo», a lo que responde el ermitaño: «Este lugar y mi modo de vida no admite un compañero de mesa. No faltan en todas partes pequeños santuarios en el bosque.»

nes y cañones perdidos, las cabeceras de sierras intransitadas, el lugar de preferencia elegido por estos imitadores de Elías y de San Jerónimo[83]. En el seno de las mismas órdenes religiosas donde se crean modalidades nuevas en las que alienta la referencia eremítica, descalza y observante, una de las primeras preocupaciones es, precisamente, la de encontrar y localizar geográficamente ese espacio casi imposible o difícil, donde se garanticen una soledad e impermeabilidad absoluta a lo mundano[84].

Se trata de habitar un dominio físico donde no haya memoria de la mundanalidad, y en el cual, para aquellos hombres entregados a la perfección que lo pueblan, llegue hasta constituir «un crimen el nombrar la ciudad»[85] (en alusión directa a un agustiniano enfrentamiento entre la *Ciudad de Dios* y la ciudad terrena corrompida).

Tomás de Jesús, el ideólogo del Carmelo, creador de esos nuevos dispositivos con una mínima referencia de vida cenobítica que aparecen con la Contrarreforma, y a los que él mismo denomina, con transparente referencia, «desiertos»[86], se empeña en la implanta-

---

[83] Sobre la vinculación de este último a una «espiritualidad del desierto», véase F. Moreno, *San Jerónimo y la espiritualidad del desierto,* Madrid, BAC, 1986. El espíntu «eliano» que preside la reforma es puesto de manifiesto en los primeros textos histórico-apologéticos. Por ejemplo en Fray Francisco de Santa María, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia, hecha por Santa Teresa de Jesús en la Antiquísima religión fundada por el gran Profeta Elías,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1664.

[84] Como revela suficientemente el antiguo fenómeno de los eremitorios rupestres, de los cuales contamos con un extraordinario análisis de L. Alberto Monreal Jimeno, *Eremitorios rupestres alto-medievales,* Pamplona, Universidad de Deusto, 1985.

[85] El fenómeno eremítico se presta a una lectura desde la perspectiva del despoblamiento que afectó a la Península y al correspondiente crecimiento de las urbes en ella. Una consulta del Consejo Real en 1619 revela la situación de los pequeños lugares campesinos en trance de perder hasta los signos de su cristianización: «Las casas se caen y no se buelve ninguna a reedificar, los lugares se yerman, los vecinos se huyen y se ausentan y dejan los campos desiertos y, lo que es peor, las iglesias desamparadas» (cit. por J. A. Maravalll, *La cultura del Barroco, op. cit.,* págs. 239-240). Véase también P. Felipe de la Virgen del Carmen, *La soledad fecunda. Santos Desiertos de Carmelitas Descalzos,* Madrid, Imprenta del Carmelo, 1961, y, para el concreto modo de resemantización de los lugares despoblados, el artículo de F .J. Rodríguez Marín y J. M. Morales Folguera, «La sacralización del espacio rural. Las ermitas del desierto carmelitano de Nuestra Señora de las Nieves», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* VI/12 (1993), págs. 187-192.

[86] Sobre la figura de este carmelita, véase José de Jesús Crucificado, «El P. Tomás de Jesús, escritor místico», *Ephemerides carmelitana,* III, fasc. 1 (1949), págs. 348-359. Las instrucciones de este ideólogo para la vida eremítica en el Carmelo fueron publicadas en Madrid, en 1629, bajo el título *Instrucción para la vida eremítica.* Véanse también los estudios generales de P. Felipe de la Virgen del Carmen, *La soledad fecunda..., op. cit.,* y P. Anastasio del Santísimo Rosario, «L'Eremitismo della Regla carmelitana», *Ephemerides carmelitana,* II/1 (1984), págs. 253-269.

ción por toda la geografía peninsular —incluyendo Portugal— de estos nuevos espacios sagrados[87]. Si estudiamos los modos de sus ubicaciones, veremos en seguida que, a partir de 1597, los carmelitas buscan por España hasta doce lugares verdaderamente inaccesibles, yermos deshabitados, en ocasiones de clima hostil, sin conexión con la vida agropecuaria, o situados en territorios en cierto modo malditos. Como sucede con la creación en el valle de Las Batuecas, perteneciente al territorio de Las Hurdes, de uno de los más famosos eremitorios de aquel momento: el Desierto de San José de Batuecas[88]. «Desierto» en plena actividad, y aureolado de gran fama en los tiempos mismos en que Cervantes imagina su peculiar ermita en las cercanías de una venta, pues aquel lugar, como se lee en la *Historia del Carmen Descalzo*, «a pesar de estar tan escondido en los confines de la nación por las partes de Portugal, era el más conocido en la Corte»[89].

De hecho, de 1609 es la primera referencia a los modos de vida de este cenobio eremítico, debida a la pluma de Juan de la Puente, quien describe así a los anacoretas que allí vivían:

> En nuestro siglo felicísimo, los Padres carmelitas pueblan nuestros desiertos imitando la vida de los Hilariones y Antonios. En septiembre del año de mil seiscientos y nueve estuve en el desierto de Batuecas, tierra de Castilla la Vieja; visité aquellos santos ermitaños, escondidos en las concavidades de las peñas y en los huecos de los alcornoques. Vilos en la simplicidad, niños, en la virtud, gigantes, ángeles en la pobreza y en la caridad, serafines. Temblé de verme en su presencia, admiréme de las obras de Dios y alabéle en sus santos[90].

La desconexión que muestran estas renovadas figuras de realización espiritual con el propuesto modelo cervantino ilumina aquí dos

---

[87] Cfr. B. Zimmerman, *Les saints Déserts des Carmes Déchaussés*, París, Éds. du Ouest, 1927, y E. de la Virgen del Carmen, «Los santos desiertos de carmelitas en España», en *España eremítica*, Pamplona, Eunsa, 1970, págs. 587-632.

[88] Sobre este famoso desierto y su conexión con distintos ciclos legendarios, véanse mis libros: *De las Batuecas a las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura*, Cáceres, Junta de Extremadura, 1998; *El gran libro de las Batuecas*, Madrid, Tecnos, 1990 y *Locus eremus, op. cit.*

[89] Silverio de Santa Teresa, *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, VII, Burgos, Imprenta Eclesiástica, 1935-1951, pág. 574.

[90] Juan de la Puente, *La convivencia de las dos monarquías católicas*, Madrid, Juan Flamenco, 1612, pág. 37.

campos, dos modos enteramente diversos de vivir la espiritualidad eremítica. Uno, el de ese mismo ermitaño del capítulo XXIV, de cuya vida los protagonistas centrales de la novela cervantina presupondrán que es cómoda e instalada según ideas típicas en la época, como denunciará un Blas Antonio de Ceballos, para el cual:

> Muchos han dicho, engañados por la ignorancia de los lugares, y han juzgado que los santos ermitaños habían hecho su habitación en amenos prados, donde había todo género de árboles de graciosa sombra, y provechosos frutos, y donde había frescas aguas y saludable cielo[91].

Pero, por otro lado, se encuentra el ejemplo de estos otros ermitaños carmelitas, radicados plenamente en la centralidad que supone la nostalgia y la emulación de la vida de los primeros padres fundadores. Solitarios estos últimos, los cuales han invertido la premisa del personaje cervantino, pues para ellos es el mundo que les rodea, su superficie en soledad, el que es ancho y espacioso, no el *habitat* humano[92]. Algo que San Juan dejará consignado en la carta 25, donde, refiriéndose a este estar rodeado de un inmenso vacío, dice: «La anchura del desierto ayuda mucho al alma y al cuerpo»[93].

«Porneia»

Volveremos al final a esta dicotomía, fundamento de toda nuestra reflexión, pero antes alguna nueva sorpresa nos aguarda en el capítulo XXIV de la segunda parte de *El Quijote*. La más importante de ellas situaría en la escena un nuevo personaje, al que por necesidades retóricas he preferido silenciar hasta este momento. El ermitaño, como

---

[91] Blas Antonio de Ceballos, *Flores del Yermo, pasmo de..., op. cit.*, pág. 8.

[92] Todo ello va definiendo una resemantización del espacio peninsular, creando algo así como una «geografía eremítica», de cuyo conocimiento sólo poseemos fragmentos referidos a un tiempo anterior. Véase el estudio de A. Linage Conde «Nostalgias eremíticas en Silos. De la *Vida de Sant Domingo* a la donación de San Frutos», en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá, Universidad, 1992, págs. 421-432.

[93] San Juan de la Cruz, «Carta 25», en *Obras Completas*, Madrid, BAC, pág. 1158.

antes hemos venido a afirmar, es una figura «ausente»[94], al que conocemos sólo por lo que podríamos llamar sus paradójicas pertenencias: sus gallinas, su casa labrada y espaciosa, su vino —propiedad significativa, que, en esta ocasión, no abordaremos—, finalmente, su mundo[95].Y digamos que también su verdad la conocemos por esa otra pertenencia que es en el relato la mujer, su mujer.

Por supuesto que la profunda ironía de Cervantes encuentra un modo de aludir a esta aberrante situación de un ermitaño esposado o, mejor, amancebado: se trata de una «sotaermitaño», extraño complejo lingüístico en el que podemos percibir todo tipo de connotaciones, no solamente referidas a que esta ermitaña estuviera en un grado o punto por debajo del varón, siendo así una suerte de criada suya o subalterna jerárquica en la imaginaria orden fundada en las proximidades de la venta, sino que también, en otros sentidos, hemos de colocar a esta hembra *por debajo* del varón, al que denomina delante de Sancho explícitamente como «su señor».

Dejamos de lado las implicaciones abiertamente sexuales que se abren ante nosotros, no sin antes apuntar al respecto que el combate contra la *porneia* es, junto con la pobreza, lo medular de las prácticas eremíticas[96]. Las vidas de los Santos Padres, de los ermitaños primeros y las ejemplares biografías de cuantos les imitaron en la España del Siglo de Oro están animadas fundamentalmente por esa decisión radical de apartar y crear una división infranqueable entre el mundo masculi-

---

[94] Propiamente, este ermitaño está «puesto en camino», quizás como el Fray Esteban, peregrino ermitaño, que aparece en *El Quijote* apócrifo, y que «por habérsele ofrecido cierto negocio había ido forzosamente a Roma». Su aventura se cuenta en el capítulo XIV, titulado: «De la repentina pendencia que tuvo Sancho Panza con un soldado que, de vuelta de Flandes, iba destrozado a Castilla en compañía de un pobre ermitaño.»

[95] Pues, ciertamente, todo ello en su conjunto convierte el espacio eremítico en una propiedad, una *heredad*. La literatura satírica lo señala frecuentemente como dominio al fin productivo, lugar de trabajo, rendimiento y plusvalía, en suma. Lo señala Juan Cortés de Tolosa, en *El Lazarillo de Manzanares:* «Bien me parece a mí que me dejaran en la ermita, tanto por lo mucho que me querían los que aquella *prebenda* (si su nombre le he de dar) señalaban, cuanto por ser cosas del difunto [el ermitaño] a quien todos amaban» (cit. por la ed. de Madrid, Taurus, 1970, pág. 90).

[96] Cfr. A. Rousselle, *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial,* Barcelona, Península, 1989, y, también, P. Brown, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual,* Barcelona, Muchnik, 1993. El eremita, como el peregrino, está conectado con el mundo de la sexualidad, y en numerosas ocasiones se presenta como un enamorado desengañado o infeliz. Sobre este aspecto, véase M. A. Teijeiro, «Narrativa áurea, erotismo contenido, el caso de los peregrinos», *Edad de Oro,* 9 (1990), págs. 311-321.

no y femenino[97]. Todo lo cual viene a conculcar esta revelación que Cervantes, sólo de pasada —normalizando esta excepción escandalosa—, realiza sobre el tipo de vida que el ausente ermitaño lleva en su pintoresca ermita[98].

La «sotaermitaño» nos introduce en esta otra dimensión de un hipotético cuerpo eremítico femenino, de más difícil, de más peregrina, de más márginal presencia. Figura extrema ésta, la de las mujeres tentadas por la vida solitaria, pero figura también de sumo atractivo, de fascinación y de gran repercusión en un imaginario colectivo que gusta de representarse la vinculación entre pobreza y penitencia asumidas voluntariamente, de un lado, y presumible belleza y femineidad, de otro[99].

Las exageradamente profusas representaciones pictóricas de la Magdalena, de María Egipciaca también, en sus desiertos y lugares penitenciales, acompañadas de gran aparato de calaveras y mortificaciones, las cuales fueron difundidas durante todo el Siglo de Oro[100], avalan esta presencia turbadora de las *penitentes silvestres,* que, también, como no podía ser menos, tenían que salir a nuestro encuentro a la vuelta de un recodo, en un lugar de la Mancha, próximo en este caso a Ruidera[101].

---

[97] Véase, por ejemplo, el capítulo de Francisco Farfán «Pone otros exemplos de algunas sanctas penitentes que pelearon varonilmente contra este pecado», en *Tres libros contra el pecado de la simple fornicación,* Salamanca, Herederos de Mathías Guast, 1585.

[98] Satirizando sobre este mismo asunto, Francisco de Quevedo escribirá un romance picaresco: «El ermitaño y la ermitaña», en A. Durán, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII,* II, Madrid, Atlas, 1945, pág. 58.

[99] Relatos de ermitañas de gran circulación en la literatura de cordel. Por ejemplo, el romance publicado en Córdoba por Juan de Medina, por los años 20 del Seiscientos, titulado: *Romance curioso de la maravillosa conversión de una muger, y cómo estubo catorce años haziendo penitencia en una cueva en Sierra Morena, cerca del convento de los Ángeles, y el dichoso fin que tubo.* Véase, también, a propósito de la figura de María Egipciaca en el romancero del Siglo de Oro, el *Romancero General* de Durán, II, Madrid, BAE, 1851, págs. 326-329.

[100] Cfr. P. Martínez Burgos, «Ut pictura natura: la imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI», *Norba-Arte,* (1989), págs. 15-27. Y, para el caso concreto de la Magdalena, L. Anselem, «Contemplation de la Madeleine (le lecteur spectateur dans la poésie post-tridentine consacrée à la Madeleine en Espagne)», en M. Prudon (ed.), *Peinture et écriture,* París, Éditions de la Différence, 1996, págs. 87-96. Como fuentes de época hay dos brillantes exaltaciones de la Magdalena, la de Lope de Vega, «Las lágrimas de la Magdalena» (en *Romancero espiritual y rimas sacras,* Madrid, Ediciones Castilla, 1949 [1614], págs. 239-261) y Juan Bru de la Madalena, *Excellentias de Santa María Magdalena, recogidos en la fiesta que le hizo en Roma...* (Roma, Bartholomeo Bonfadino, 1591).

[101] Penitentes femeninas cuyas figuras arquetípicas (Santa María Egipciaca, la Magdalena...) asaltan con éxito los escenarios del Barroco con un Pérez de Montalbán, *La gitana de Menfis. Santa María Egipciaca. Relación primera y segunda,* Córdoba, Juan de Medina, s. a., o un Sánchez de Villamayor, *La muger fuerte. Santa María Egipciaca,* Madrid, Mateo López Hidalgo, 1677.

Aquellos lienzos, que todavía hoy nos confunden y admiran, trabajando, como así lo hacen, por enfatizar el carácter casi salvaje y despojado de una vida femenina alojada en las cuevas y entre las plantas y los animales, no dejan nunca tampoco de transparentar esa marca que une el cuerpo estragado por la abstención a la pervivencia en él de una última disposición al deseo[102]. Quiero poner de relieve con esto la sutileza cervantina, atenta como siempre a entregarnos en todo momento dos (o más) por el valor de uno.

En el pasaje cervantino encontramos elevado a la categoría de farsa y de sarcasmo denigratorio, que se proyecta sobre todo el falso entramado de una espiritualidad no sentida, lo que en otros textos hallamos como directa admiración, como evidente ejemplo de una fragilidad femenina, la cual ha sabido extraer de sí misma una fortaleza puramente masculina.

Es evocando esto último como San Juan de la Cruz, en su *Llama de amor viva,* puede ponerse imaginariamente en el lugar que esta figura de la eremita le evoca al escribir: «De mí se puede decir lo que se canta en los divinos *Cantares* diciendo: ¿Quién es ésta que sube del desierto, abundante de deleites, estribando sobre su amado, acá y allá vertiendo amor?»[103].

Y es que, ciertamente, esta otra y bien distinta «sotaermitaño» no puede ocultar, con el desparpajo y desvergüenza de que hace gala, la realidad histórica de una aspiración femenina a la práctica anacorética, que habremos a continuación de situar en sus contextos.

Aspiración anacorética femenina, pues, que resulta por doquier visible, documentable, y es una constante en el espacio barroco. Primero, por ejemplo, a través de los textos autobiográficos; también, en segundo lugar, por la propia materia de ficción, por las novelas y obras de teatro que acogieron estas imágenes liminares[104].

---

[102] Para los que aquí me leen como historiadores de la literatura, resultará claro que me refiero a textos como *Don Álvaro o la fuerza del sino,* donde el juego de tensiones —sexualidad, arrepentimiento, purgación en los yermos— arriba insinuado se propone abiertamente. Hay un testimonio explícito sobre la necesidad de transparentar en los lienzos y representaciones la tensión entre libido y renuncia se trata del poema anónimo «A una Magdalena mal pintada» (ms. 2.883, BNM, pág. 176): «Por una mano traydora/ Estáys tan mal dibujada/ Aquí Magdalena agora/ Que perdéys por mal pintada/ Más que por ser pecadora...» Véase, en cualquier caso, J. Maier, «Sainthood, Heroism and Sexuality in the Storia of Santa María Egipciaca», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* VIII/3 (1984), págs. 424-435.

[103] *Llama...,* I, 24.

[104] Son innumerables las narraciones del XVII donde va a utilizarse la figura del ermitaño/a para desempeñar un papel edificante que sirva de modelo para contrarrestar las

Entre otras, la historia ejemplar de Catalina de Cardona hace su tránsito por todo este variado registro documental, y llega a nosotros como justamente el antimodelo de lo que Cervantes desenmascara o, mejor, sobre lo que Cervantes gusta de ironizar socarronamente. En efecto, esta Catalina de Cardona se alza con la fuerza de un arquetipo que Cervantes no pudo desconocer, al haber quedado reflejados los extremos de su vida solitaria entre las páginas, muy fervorosas para con su conducta, de las *Fundaciones* teresianas[105]. Años después de la muerte de Cervantes, la huella de esta Catalina de Cardona es todavía tan fuerte que determinará la reconstrucción hagiográfica de su vida en el marco de una novela, por lo demás, casi a «lo divino»: las *Soledades de Aurelia,* de Jerónimo Fernández de la Mata, publicada en 1638[106]. No deseo profundizar en la naturaleza de las prácticas relativas al despojamiento absoluto y al cultivo de los ideales de pobreza y privación de esta protoermitaña, la más famosa de entre las de su tiempo, pero tampoco quiero dejar de citar el resumen que de su vida hace Santa Teresa: «Ocho años [pasó] en una cueva [en soledad] alimentándose de las yerbas y las raíces del campo.» Yerbas y raíces, que no vino y gallinas, recuerdo.

Esto en quien, como la «santa» Cardona, había renunciado explícitamente a tomar hábito de pertenencia a cualquier orden. Pero en lo que se refiere a lo que ocurría en el seno mismo de las congregaciones de religiosas, otras pruebas nos hablan del nacimiento en ellas, a impulsos de la reforma católica, de una corriente de fuerte nostalgia de los orígenes penitentes y anacoréticos.

Es una evidencia el que para dar precisamente salida a este deseo la propia Santa Teresa fomentara en las clausuras carmelitas, fundadas por ella *ex nihilo,* unas prácticas eremíticas atenuadas —o mejor diríamos *in vitro*[107]—, y que se resolvieron en la construcción en los huer-

---

actitudes mundanas de las damas y caballeros de las historias de amor y aventura. Cfr. B. Chenot, «Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, LXXXII, 1 y 2 (1980), págs. 59-80. Chenot analiza las obras de Quintana, Fernández de la Mata y Corre, aunque podemos encontrar también ejemplos de lo mismo en Castillo Solórzano, Matías de los Reyes, Zayas, Pérez de Montalbán, etc.

[105] Véase a este propósito todo el capítulo XXVIII de la obra de la santa.

[106] *Soledades de Aurelia...*, Madrid, Catalina de Barrio y Angulo, 1638. Sobre el autor se conocen poquísimos datos, cfr. B. Ripoll, *La novela barroca,* Salamanca, Universidad, 1991, pág. 83.

[107] Prácticas, en todo caso, «sublimadas», donde el eremitismo originario y extremo ha sufrido un proceso de reconducción, como ha visto A. Saint-Saëns, «Thérèse D'Avila ou l'érémitisme sublimé», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 25 (1989), págs. 121-143.

tos de pequeñas capillas y encierros personales, ermitas, celdas, cuevas, «montes», cabañas... donde las religiosas pudieran vivir, bien que en asperezas templadas, en dosis homeopáticas, las experiencias del «dendrismo», de la *hesiquia* también, o sequedad y despojamiento de todo deseo, la *stasis* o sentimiento de conexión con lo intemporal por encima de todo lo contingente[108].

La aspiración eremítica femenina en el seno de esa misma orden no pareció contentarse con estos simulacros, y pronto reclamaría los derechos a una vida verdaderamente solitaria, como por otra parte hemos visto ya llevaban los varones[109]. El caso del convento del Corpus de Alcalá es ilustrativo en este punto, toda vez que en él se implantó y fracasó, simultáneamente, por la intervención de las jerarquías masculinas, la decisión de la primera comunidad femenina de constituirse en eremitorio[110].

Las huellas en la ficción de esta aspiración femenina a la vida eremítica no son menos importantes que los documentos históricos, donde abundan las noticias sobre la retracción de la libertad de vivienda y tránsito femeninos, que en la práctica se estaba imponiendo en el medio social a través de promulgaciones, órdenes y textos doctrinales y morales[111]. En particular, dos textos son, a estos propósitos que anali-

---

[108] La crónica de *Cinco palabras del Apóstol...*, *op. cit.*, lo cuenta con todo detalle: «Es cosa cierta que entre las Monjas Descalças del Carmelo hay ciertas maneras de reclusiones: porque en cada casa se usa tener algunos lugares retirados, que llaman ermitas, y unas celdicas enfrente del Santísimo Sacramento, adonde se suelen encerrar muchas semanas, y aun algunos meses, retirándose a más soledad, más silencio, más abstinencia, más despego del mundo, y más alta contemplación. Y aunque a todas las casas, como dezíamos, se les puede dar nombre de eremitorios por estar tan apartadas de la conversación humana, con todo ello por esta santa costumbre, y particular reclusión, y modo de retirarse a soledad, tienen mucho estas sagradas Religiosas, de lo que se llama vida del yermo...» (fol. 311 r.).

[109] Aspiración ésta bien visible de nuevo en los primeros momentos de la reforma, en el contexto de las conversaciones en la celda de la Encarnación, de las que escribe Santa Teresa: «[Hablaban] de cómo se reformaría la regla que se guardaba en aquel monasterio... y se hiciessen unos monasterios a manera de ermitañas, como lo primitivo que se guardaba al principio de esta Regla que fundaron nuestros santos padres antiguos» (Teresa de Jesús, *Obras Completas*, I, Madrid, BAC, 1951, pág. 516).

[110] Sobre este asunto existe un documento de época del P. José de Jesús María Quiroga titulado *Dictamen sobre si sería conveniente fundar conventos de nuestras monjas como ermitañas*, documento hasta donde sé nunca antes citado ni estudiado (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 2.711, págs. 380 y ss.).

[111] Véase a estos efectos el de Magdalena de San Jerónimo, *Razón y forma de la Galera y Casa real, que el rey nuestro Señor manda hazer en estos reynos, para castigo de las mugeres vagantes, ladronas, alcahuetas y otras semejantes*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1608. Tratado de castigos femeninos, al que precede el de C. Pérez de Herrera, *Discurso de la reclusión y castigo de las mugeres vagabundas y delinquentes destos reynos* (ed. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Atlas, 1975).

zamos, muy revelantes, pues en ellos tanto la escritora ascética Cecilia de Jesús como la aristócrata portuguesa Ferreira de la Cerda construyen dos largos poemas donde se cantan explícitamente las alabanzas de una vida de perfección entroncada en la praxis eremítica. Vida a la que ni la aristócrata ni la religiosa pueden llegar, pero hacia la que desde luego aspiran con fuerza, y respecto de la cual elevan esos dos monumentos textuales que son la *Descripción de Nuestro Desierto de San José del Monte Batuecas*[112] y las *Soledades de Buxaco*[113], respectivamente.

La destrucción del ideal

Por doquier, pues, podríamos comprobar que hubo un intento serio de revivir, en la España de los siglos XVI y XVII, no sólo la era de oro del cristianismo primitivo, el tiempo de los Antonios, de los Pablos y de los Onofres, sino también de recobrar —y esto es mucho más problemático— los ideales de una Magdalena, aquello obstinadamente perseguido por las santas Afras y Egipciacas. La alusión en concreto a esta María Egipciaca y a los dos ciclos de su vida se convierte en un *topos* de la cultura del Seiscientos, expresado siempre en una clave nostálgica y emuladora:

> Tú de Alejandría cortesana hermosa, tú memorable Egypcia, cuarenta y más años professa en soledades. ¡Oh!, varonil esfuerzo, valentía invencible, no domada con los dos estremos, calmas ardientes del estío, hielos y nieves del invierno, a todo resistes, aun sin valerte de una peña, que a tanta destemplanza repare[114].

Y es en este punto preciso, y operando en contra de lo que se alza como modelo, en donde la ironía cervantina disuelve, con la fuerza de su invención poética y neologista, una aspiración, un deseo que, ciertamente, en esa misma España que hemos evocado, estaba ya senten-

---

[112] La *Descripción* se puede encontrar en el número monográfico de *El Monte Carmelo* dedicado a Cecilia del Nacimiento. Para la obra poética de esta escritora, véase fundamentalmente V. García de la Concha, «Tradición y creación poética en el Carmelo castellano del Siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 52 (1975), págs. 101-133.

[113] Este último impreso en Lisboa, en la imprenta de Mathias Rodrigues, en 1634. Cfr. F. B. Pedraza Jiménez, «Las *Soledades de Buxaco* de B. de la Cerda», en *Homenaje al profesor A. Vilanova,* I, Barcelona, Universidad, 1989, págs. 86-98.

[114] Jerónimo Fernández de la Mata, *Soledades de Aurelia..., op. cit.,* fol. 67.

ciado y próximo a desaparecer para siempre. Ello muestra el otro lado, la condición, cierta y prontamente, *caída* de la ermitaña.

En la misma órbita cronológica en que se mueve la redacción del texto cervantino, se producen hechos que adelantan esa liquidación efectiva de una praxis anacorética; entre ellos, son singularmente importantes las provisiones de Felipe II de 1596 que ordenan la clausura de muchas ermitas (y aquí podremos suponer que, eventualmente, de haber ésta existido, se decretaría el cierre de la cervantina comunidad matrimonial anacorética); también la condenación explícita que sobre la vida solitaria y de penitencias silvestres emite el Concilio de México de 1585, y, junto a ello, las constituciones ilerdenses de 1618 contra los falsos ermitaños. Disposiciones censoras de distinta índole, que abren el siglo XVII a un combate entre autoridad político-religiosa y todo género de prácticas eremíticas, que ya no va a concluir sino con la efectiva desaparición de estas últimas, o su puesta en un régimen de excepcionalidad[115].

Desaparición higiénica, «terapeútica», diríamos, pues entre tanto se ha descubierto que las prácticas extremadas y, sobre todo, la soledad autista aproximan el reino temido de la locura, entendida en su conexión con la falange eremítica bajo la denominación de «melancolía», y de acedía o «demonio meridiano», que ataca en la soledad de la vida de religión. La vida solitaria es, *de facto*, fuente de peligros, en este orden de cosas, como evidenciará un sabio Sophronio, protagonista del diálogo de Alonso de Santa Cruz sobre la melancolía de los contemplativos[116].

Así pues, el concepto, que se va haciendo casi imposible de pensar, de una pobreza voluntaria, y de una renuencia fuerte a establecer cualquier tipo de vida socializada, de lo que denominamos, con un término fuertemente impreciso, «eremitismo», es incompatible plenamente con la fase de nacimiento de lo que Weber llamó capitalismo naciente, y con los efectos a ello asociado[117]. Quizás entonces podamos empezar a comprender cómo todo nuevo ordenamiento social se ve inau-

---

[115] Recogemos en este punto la observación de G. Deleuze y F. Guattari *(Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1988, pág. 253): «La máquina de ascesis está en posición anormal, en línea de fuga, al margen de la Iglesia, y contesta su pretensión de erigirse en institución imperial.»

[116] *Dignotio et cura affectuum Melancholicorum*, Matriti, Thomam Iuntam, 1622. Negatividades y problemas de una «sicología eremítica», de lo que se había ya hecho eco el tratado de Acosta *En contra y pro de la vida solitaria*, publicado en 1622.

[117] Véase muy particularmente su análisis, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo, op. cit.*

gurado con la denigración y desprestigio de las figuras en que se resuelven los modelos arcaicos. Aquí, para el espacio barroco, ello implica, sobresalientemente, la disolución del espíritu eremítico.

Ahora está suficientemente claro que tratamos de evocar una figura cegada, sin transcendencia posible; en todo caso, hemos abierto una tan larga reflexión sobre un peculiar personaje que ni llega a nuestro tiempo, ni tiene conexión alguna con nuestro hoy.

Se ha dicho del texto de *El Quijote* que es la sentencia de la vida de caballerías. A la luz de lo que hemos interpretado en su capítulo XXIV (II) hay que señalar que ese mismo texto podría ser también la sentencia de otras vidas. En este caso, de todas aquellas que pretendieron, hipócrita o rectamente, hacer de la carencia, la castidad a ultranza, el aislamiento silvestre y la pobreza sin concesiones las máximas de las virtudes que pueda tener un ser humano.

CAPÍTULO 8

Retórica y conquista*. La nueva lógica de la dominación «humanista»

> Atque suit conversio, pacificatio et conciliatio novorum orbium novae Hispaniae.
>
> DIEGO DE VALADÉS

Podríamos concebir la retórica como un saber progresivamente sistematizado que, alejándose de su origen en la plaza pública, en los procesos de propiedad y en las cosas que atañen a la civilidad política[1], se convierte lentamente en un metalenguaje, en una *tecné* del discurso abstracto y teóricamente considerado, independiente de cualquier referente real, llegando a formar un *corpus* ideal que contempla con distancia todo tipo de realizaciones pragmáticas.

Entonces, a principios del XVI, se consolida un sistema de lo retórico donde los textos se suceden en el eje de una tradición autónoma; tradición que se refiere sobre todo a sí misma, y se dispone confrontán-

---

* Este capítulo ha sido redactado en colaboración con Linda Báez Rubí. El título parafrasea el de la célebre obra de B. Bucher *Icon and Conquest*, que ya fue directamente imitado en otro libro sobre las imágenes de la conquista, *Icono y conquista*, de M. López Baralt (Madrid, Hiperión, 1988).

[1] R. Barthes ha contado este nacimiento de la retórica determinado por procesos urgentes de adjudicación de tierras en Siracusa en el siglo V a.C. Véase su «La antigua retórica», en *Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 12 y ss.

dose con los grandes modelos clásicos, entre ellos de modo particular el ciceroniano. Pero en cuyo seno se ha perdido ya toda remisión a la actualidad, al contexto, a la historia o, en general, a los referentes actualizadores que podría tener el uso de esto que, sobre todo, se manifiesta como un repertorio de estrategias para la eficacia del discurso, siempre considerado en su plano más teórico e ideal. Proponiéndose como modelo a conquistar por los letrados, la retórica acaba configurándose como la llave ideal de acceso al poder, al menos al *poder simbólico,* que el uso representativo del lenguaje concede a quienes lo dominan.

Por la palabra y por la mano

En estas condiciones, la recuperación en el seno de una retórica concebida íntegramente como instrumento evangelizador (la de Valadés de 1579)[2] de una dimensión abiertamente política y aun polémica, en conexión directa con estructuras socio-económicas, debe sorprendernos. Ello hasta el punto de conducirnos hacia la pregunta de por qué ello mismo no ha sido señalado con claridad, e incluso ha podido ser abiertamente soslayado por los historiadores que se han acercado a la producción de textos normativos retóricos en el XVI[3]. Lo apuntaremos más tarde, pero cabe suponer que la dimensión política negada en la *Rhetorica* procede de un silenciamiento más general tocante a las «cosas de Indias»; silenciamiento y escamoteo que, afectando al contorno todo de nuestra cultura, fueron muy notables, precisamente a partir de los años 70 y 80 del Quinientos, y que, en cierto modo, no han dejado de ser operantes hasta hoy en día[4].

---

[2] *Rhetorica Christiana,* Perugia, s. i. [pero Pedro Jacobo Petruccio], 1579, con reimpresiones en 1583 y 1587 (cfr. J. M. Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional,* México, UNAM, III, 1981, pág. 240). No se han hallado ejemplares de las reimpresiones. Pero podemos señalar la presencia en un ejemplar de la edición de 1579 de otro escudo, en lugar del de Gregorio XIII. Nos referimos al ejemplar de la Bancroft Library, de la Universidad de California, Berkeley. De la *Rhetorica* hay edición actual traducida por E. Palomera (México, FCE, 1989).

[3] El último quizá de estos analistas, M. L. López Grijera, *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad, 1994, habla de la «singularidad» de la retórica de Valadés, pero la refiere a un interés que despertaría por el hecho de estar dirigida al mundo indígena, sin referencia a la problemática política.

[4] Silencio sobre las Indias y su candente cuestión, omnipresente en el plano de la política imperial española, que ha sido estudiado por I. Simson, «El silencio de los autores. Los clásicos del Siglo de Oro sobre el tema de América», en K. Kohut (ed.), *De conquistadores y conquistados,* Frankfurt, Vervuert, 1992, págs. 272-283.

Es un silencio tanto más elocuente y significativo cuando se repara en la vertiente gráfica que tanta importancia configuradora tiene en la *Rhetorica* de Valadés, por cuanto en lo que a ello se refiere constituye tal vez la única defensa en imágenes de una evangelización pacificadora y de signo *irenista* emprendida por los españoles[5], y, en cuanto tal discurso figurativo, es históricamente el único capaz de enfrentarse con la exacerbación propagandística con que se muestran los «teatros de crueldad americanista»; algo que enseguida se puso en marcha en el campo de la Reforma protestante[6].

Sorprende entonces este silencio sobre tal iconografía, realmente única, y ello por parte de historiadores españoles que, ni en el momento contemporáneo a los hechos, ni hasta prácticamente el día de hoy, han percibido la energía política de estas figuras valadesianas y su capacidad de significación histórica[7]. Imágenes que sirvieron sin duda en el contexto más general de lo que Gruzinski ha denominado *La guerre des images*[8]. Grabados estos de Valadés en los que hay que destacar un *irenismo* militante, próximo al espíritu de la *familia charitatis*[9] y, dentro de ello, la conexión de concepto que allí se establece con la figura de un Arias Montano, que había prefigurado ya la imagen absoluta de la concordia de la humanidad en la célebre primera página de

---

[5] El primero en reparar en los aspectos visuales de la *Rhetorica* valadesiana fue F. de la Maza, «Fray Diego Valadés, escritor y grabador», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, 3 (1945), págs. 15-44.

[6] Un estudio sobre este aspecto en el campo de la Reforma es el de A. Alpeers, «Constantin Huygens y el Nuevo Mundo», en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII,* Madrid, Blume, 1987. Y sin embargo, esta dimensión política de las imágenes en la retórica de Valadés no ha conseguido llamar la atención de nuestros historiadores. Como ejemplo de esa eficaz «invisibilización», véase el libro de S. Sebastián, donde la retórica valadesiana no figura entre las fuentes y repertorios de imágenes consultados: *Iconografía del indio americano. Siglos XVI y XVII,* Madrid, Tuero, 1992. Tampoco Valadés es una fuente a considerar en el volumen de M. López Baralt (ed.) dedicado al mismo asunto, *Iconografía política en el Nuevo Mundo,* Puerto Rico, Editorial de la Universidad, 1997.

[7] R. Taylor, *El arte de la memoria en América,* Madrid, Swan, 1987, acometió un análisis de los grabados de la *Rhetorica*, pero lo hizo exclusivamente desde una perspectiva mnemotécnica, sin aludir en momento alguno al sentido que algunas de estas imágenes tienen en cuanto debían ser leídas (como «traslados» y, en realidad, «propaganda visual») en el Viejo Continente. En esta perspectiva tópica insiste el trabajo de P. Moffit Watts, «Hieroglyphs of Conversion: Alien Discourses in Diego Valadés *Rhetorica Christiana*», en *Memoriae Dominicane,* XXII (1991), págs. 405-433.

[8] París, Fayard, 1990.

[9] Para los textos-manifiesto del familiarismo remitimos a las fuentes editadas por A. Hamilton, *Cronica, Ordo sacerdoti, Acta Hn. Three Texts of the Family of Love,* Leiden, E. J. Brill, 1988.

FIGURA 55
La concordia del mundo. Benito Arias Montano, *Biblia sacra,* Amberes, Cristóbal Plantino, 1572.

su Biblia[10] [Fig. 55]. Pero se trata también de imágenes de signo antibelicista, tanto más importantes cuanto que se hallan en abierta pugna con las tradiciones iconográficas hispánicas de representación de las «cosas de Indias». Los modos tradicionales no dejarán nunca de inducir visualmente y legitimar de modo simbólico la presencia constante de la referencia bélica para todo lo que atañe al conjunto de la empresa de conquista y la pacificación colonizadora que vino después, según se ve en cualquier ejemplo de época, como es el caso del frontispicio de la edición de la relación de Bernal Díez del Castillo, grabada por Courbes[11] [Fig. 56].

Como un recordatorio constante, la imagen permite no olvidar, cualquiera que sea el momento vivido por la dinámica colonizadora, la fundación por la violencia *(manu militari)* y los correspondientes derechos que les caben a los hombres de armas hispanos que la protagonizaron, lo cual es asunto trascendental para el caso de las encomiendas, pilar vertebral de la economía virreinal.

Por todo ello, parecen particularmente importantes las novedades conceptuales que trae al terreno abstracto, neutro y metadiscursivo de la retórica esta obra de Diego Valadés. Y podemos suponer que la incomprensión crítica del complejo estatuto de género discursivo en que se inscribe la *Rhetorica* obedece a la propia marginalidad del intento, en cualquier perspectiva que se le mire. La *Rhetorica* de Valadés puede suceder que no se instale sino muy tangencialmente en la historia de la retórica, y, que, al contrario, lo haga o lo deba hacer en el territorio de esos saberes mediados o colonizados por el mundo de la política o la acción. Pues, en efecto, esta retórica mestiza y transculturada, diríamos, es el resultado de múltiples exilios y desplazamientos de los lugares comunes de emanación de los discursos, tanto como lo es su libertad respecto del corsé formalista que garantiza la propiedad de los textos de eminente carácter técnico.

Hemos referido un primer desplazamiento, al que en exclusiva hemos más tarde de referirnos y de él ocuparnos; se trata de la anómala inserción, en el seno de un discurso técnico aristotélico-ciceroniano,

---

[10] Para la identificación de esta corriente familiarista y su vínculo con el círculo humanista de Plantino véase M. Rooses, J. Denuce (eds.), *Correspondance de Plantin,* Amberes, s. i., 1883-1918; M. Sabbe, «Arias Montano y Barrefelt: Hiel y la teología ortodoxa», *Revista del centro de estudios extremeños,* 8 (1934), págs. 63-92, y S. Hänel, *Der Spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst,* Hamburgo, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991.

[11] Edición preparada por Alonso Remón, en Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

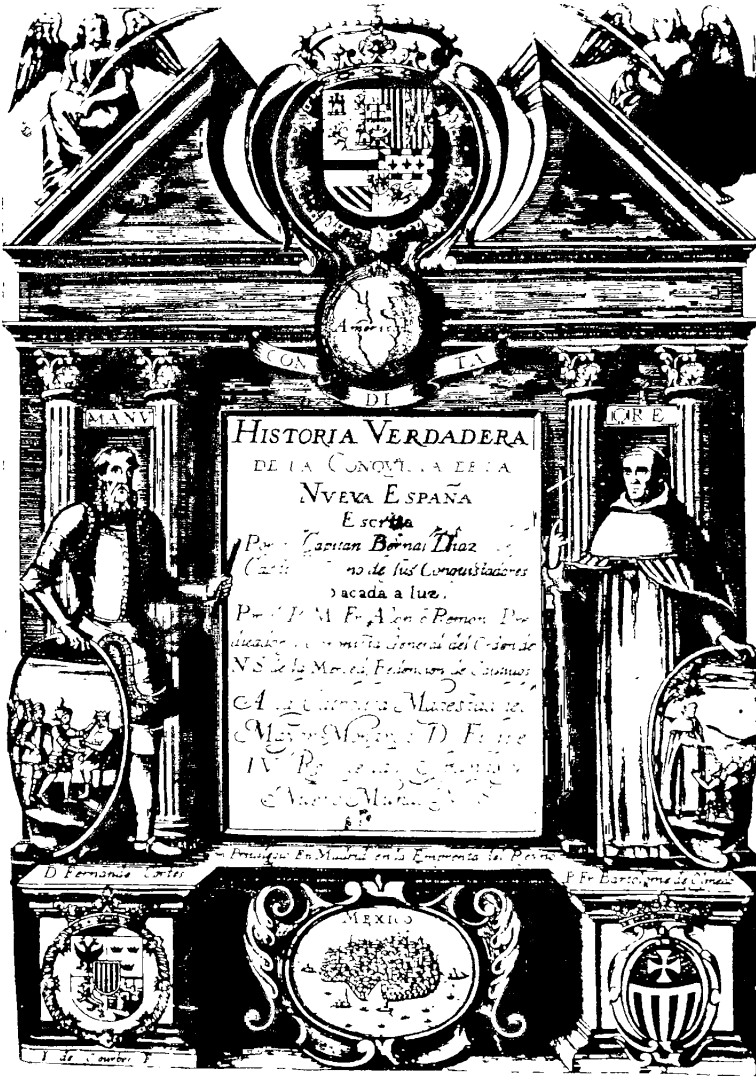


FIGURA 56
Por la espada y por la mano. Bernal Díez del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

de consideraciones acerca de la situación de los indígenas mexicanos, sumamente conflictiva y teñida de política en las fechas claves de la década de 1570. Años, recordémoslo, en que se plasma el Código de Ovando[12], que inaugura una nueva dirección en el proceso de la colonización, y en que la primera etapa de conquista y evangelización *manu militari* está refluyendo y trasladando su énfasis al espacio puramente económico y al de la gestión íntegra del territorio, no ya como puro ámbito de una «conquista», sino como reino de modo natural anexo a la Corona.

Pero enseguida otro desplazamiento, que en rigor precede al primero, destaca en esta obra y en su autor. La posible proveniencia mestiza de Diego Valadés imprime una nueva dimensión a su *Rhetorica*[13], la primera que podemos considerar producto de un proceso de aculturación compleja realizado en un espacio discursivo de estas características[14]. Es en nombre de este mestizaje de las sangres como la retórica valadesiana se tiñe también del color de una cultura local, continuamente referida, y hasta se diría que opuesta o confrontada con el orden aristótelico y en general clásico que reina en la obra.

Nuevas singularidades salen sin embargo al paso de este texto proteico que elige el latín como lengua de expresión[15]. Ello, podemos suponer, para dirigirse a un grupo muy selecto y especializado de hombres a quienes formar, en el lugar distante donde se está llevando a cabo el proceso de su adiestramiento misionero, en el espíritu de la nueva evangelización. Tratado que pretende lo que sería una suerte de

---

[12] Sobre el Código, véase I. Sánchez Bella, *Dos estudios sobre el código de Ovando*, Pamplona, Eunsa, 1987.

[13] Está en disputa todavía el orígen mestizo o no de Valadés. Nosotros aquí entendemos el concepto de «mestizo» en el sentido intelectual, del que no puede caber duda, pues Diego Valadés es un hombre formado en el «otro» mundo. Véase un último estado de la cuestión en I. Vázquez Janeiro, «Fray Diego Valadés. Nueva aproximación a su biografía», en *Los franciscanos en el Nuevo Mundo. Siglo XVI*, Madrid, Comunidad, 1988.

[14] Para el estudio de la problemática específica del clero intelectual mestizo en la época véase P. Borges, «The problem of the Native Clergy in the Portuguese and Spanish Empires from the Sixteenth to the Eigtheenth Centuries», en C. J. Cuming (ed.), *The Mission of the Church and the Propagation of the Faith*, Cambridge, University Press, 1970, págs. 85-106. También, G. Gómez Plancarte, «Fray Diego Valadés, humanista franciscano del siglo XVI», *Abside* (México), 10 (1946), págs. 265-282.

[15] Pese a ello Valadés habla de una versión en «lengua vulgar» que nunca ha aparecido, ni impresa ni manuscrita: «Contraximus autem omnium, quotquot ante hac in eadem re de suarum sententias in breve quasi compendium, ut quis uno intuitu aliorum saperse et vage, tam in latino quam vulgari eloquio dicta conpicere queat» *(Rhetorica Christiana*, «Praefatio ad lectorem», fol. 3 r).

aclimatación de «Aristóteles en América»[16]; o, mejor, como se ha dicho, que busca una adaptación de «Cicerón entre los indios»[17]. Pero texto, también, dirigido a sortear el castellano, lengua con connotaciones imperialistas, y elegir así la referencia de la lengua de la Iglesia universal, en un momento en que cobra súbito relieve la comprensión de la necesidad que tienen los evangelizadores de aprender las lenguas vernáculas[18].

Finalmente, la publicación en Perugia es efecto también de un desplazamiento, esta vez menos en lo geográfico que en lo directamente político, inscrito en el juego de tensiones que se puso de manifiesto entre la organización imperialista española y la dirección espiritual de la «Conquista», que empezó a reclamarse desde Roma y desde las congregaciones que en ella residían[19].

Todos estos desplazamientos sucesivos no nos atañen en cuanto filólogos. Sí, en cambio, una inflexión más sutil que ha podido pasar desapercibida en el contexto total del pensamiento retórico en el área española durante el siglo XVI. La retórica cristiana valadesiana inaugura un enfrentamiento abierto ante al grupo numeroso de las retóricas eclesiásticas, cuyo paradigma, naturalmente, es la obra de Luis de Granada, en contacto cronológico con la de Valadés. Lo podemos resumir como que lo que ha sucedido, y a lo que en verdad presta cuerpo este texto del autor novohispano es al hecho de hacer frente a la potenciación constante de la esfera del emisor (que actúa desarrollando sucesivamente y dotando de tecnología el discurso autoritario), haciendo, por el contrario, énfasis ahora en la consideración de todo aquello que afecta al *espacio receptor,* entretanto formado en el «teatro de la conquista»[20]. Un espacio de escucha propiamente indígena se había formado

---

[16] Según el enunciado del libro de L. Hanke, *Aristotle and the American Indian*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1970.

[17] Como ha titulado M. Föcking, «Cicero für Indios. Die Rhetorica Christiana des Diego Valadés als Apologie der Mexikanischen Indios», *Neue Romania,* 14 (1993), páginas 133-149.

[18] Y, sin embargo, Hanke ha puesto de relieve cómo, en esa misma fecha de 1579, dominicos, franciscanos y agustinos de México solicitaban que no se tradujese la Biblia a las lenguas indígenas (L. Hanke, *Aristotle..., op. cit.*, pág. 169).

[19] Y en ello, aparte de todo lo que ha sido señalado por los biógrafos de Valadés, actuaría una intención declarada de independizarse de la promulgada Ley de Patronazgo de 1574, que ponía a todos los eclesiásticos (incluidos los mendicantes) bajo supervisión real para todo lo tocante a difusión de opiniones y textos relativos al continente americano (L. Hanke, *Aristotle..., op. cit.*, pág. 155).

[20] Empleo la metáfora siguiendo a O Arróniz, *Teatro de la evangelización en Nueva España,* México, UNAM, 1979.

aquí, el cual, históricamente, es en esos momentos cuando comienza a ser pensado y tenido en cuenta dentro de las estrategias discursivas del proceso evangelizador universal. Se trata de pensar, si se quiere así, la dimensión política en que el código abstracto o la *tecné* teórica ha de alcanzar su dimensión pragmática.

Pues, en efecto, no se trata ya solamente en esta retórica de atender a las peculiaridades del grupo receptor, cualesquiera que éstas sean, sino también de *trasladar* una imagen manipulada del mismo al lugar preciso de emisión de los discursos, con la esperanza de preformar nuevas estrategias. Eso una vez que se ha demostrado el fracaso de anteriores lógicas colonizadoras, singularmente la que se refiere a la evangelización «extensiva» y poco cualificada que lleva adelante la orden de San Francisco en los primeros momentos de la conquista. Es entonces, precisamente, cuando la *Rhetorica* de Valadés se inscribe en una más general operación de imagen sincretista y superadora de recientes errores e inseguridades, cuando la orden franciscana intentará ofrecer una imagen algo cambiada de sí misma, por esos mismos años, lo cual tendrá su monumento textual en la obra de Francesco Gonzaga[21].

«Beligerae cultor Iberiae» ([Valadés] «humanista de la bélica Iberia»)

Prueba de una nueva visión del problema de la transmisión de la palabra de Dios: la preocupación por las condiciones de su escucha. He aquí una nota lascasiana que influye en la organización conceptual de un discurso hasta entonces «técnico» (lo cual quiere decir descomprometido con las realidades sociopolíticas, a las cuales sin embargo directamente apunta), mientras se muestra una obsesiva preocupación por fortalecer la instancia emanadora del discurso. A su luz, no pueden ya ser vistas las referencias a los indígenas que sobrepueblan este texto como manifestación extravagante de un pintoresquismo más o menos local, o en todo caso, como hace G. Méndez Plancarte, como una dimensión «natural» del trabajo educativo de los «humanis-

[21] A través de su *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus...*, Romae, s. i., 1587. La obra aparece influida por Fray Martín de Valencia y sus concepciones mesiánicas, según las cuales una general conversión determinará el fin del mundo *(convertentur ad vesperam)*. Ello fuerza una intensificación y remodelación drástica de la política catequística que afectará a la orden, y de la cual la *Rhetorica* de Valadés da testimonio puntual.

tas», comprometidos sólo con el bien, la verdad y la expansión del Evangelio[22].

No es ciertamente así, o no es sólo así. Más bien a lo que asistimos como trasfondo de la *Rhetorica* de Valadés es al desplazamiento íntegro de un saber generado en el seno de una cultura de la tradición, hacia otra esfera de cultura, sobre la cual no ha de actuar si no es en tanto la piense como diferente, no homóloga, de las tradiciones persuasivas ya registradas. De ahí la necesidad sentida por Valadés de crear un texto proteico, en rigor monstruoso y anómalo, cuyas pretensiones universalistas, como ha sido visto, se cumplen sobre todo en los dispositivos gráficos del texto, hacia los que enseguida volveremos.

Lo que ha sucedido es que en verdad se ha puesto en duda la «cuestión indígena», dramáticamente puesta en órbita por Las Casas, y configuración problemática verdaderamente insoslayable para quienes le siguen. Hacia este aspecto central —la ubicación del plano del receptor en la esfera misma del emisor y lo que son las tácticas de su constitución como sujeto portador de la palabra—, deben dirigirse todas las consideraciones, y ello es propuesto en este libro en un momento en que justamente los «derechos de la conquista», el sistema de las encomiendas, ocupaban el primer plano de las preocupaciones políticas y también religiosas de ese entonces[23].

La importancia de la retórica valadesiana reside también en otras dimensiones, que sin embargo no hemos visto tratadas por la crítica que de la obra se ha encargado. Es preciso fijar con atención el universo de lectores hacia el que la *Rhetorica* se dirige y el entorno en el que la obra aparece, y a ese mismo propósito hay que decir que el texto se sitúa en un momento clave de la nueva comprensión por parte del papado de

---

[22] Véase esta visión idealista en su *Humanismo mexicano del siglo XVI*, México, Biblioteca del Estudiante Mexicano, 1946.

[23] Pues es precisamente Las Casas el que una y otra vez pondrá de manifiesto el escándalo que resulta de una atención exclusiva a los derechos y preocupaciones de los conquistadores, a los que se somete todo el diseño y traza de las propias leyes, creando de facto una escisión en lo que para el dominico son en plano de igualdad los súbditos de una misma monarquía y las criaturas o hijos naturales e igualmente queridos de un mismo Dios. «La causa porque han muerto y destruydo tantas y tales e tan infinito número de ánimas los christianos, ha sido solamente por tener por su fin el oro y henchirse de riquezas en muy breves días, e subir a estados muy altos e sin proporción de sus personas (conviene a saber) por la insaciable cudicia e ambición que han tenido, que ha sido mayor que en el mundo ser pudo, por ser aquellas tierras tan felices e tan ricas» (Fray Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de Indias*, Sevilla, Sebastián Trugillo, 1552, fol. 5 v).

lo que supone el «espacio de la misión», y ello como un perfecto argumento apologético y propagandístico de cara a la propia Europa.

Pues, en efecto, ese universalismo del que hace gala la *Rhetorica* es utilizado en el contexto de la controversia con los reformados y, continuadamente, el hecho de la difusión por todo el orbe de la evangelización católica es prueba de verdad y marca de la verdadera Iglesia, según los términos expresos en la profecía de Malaquías: «Ab ortu solis usque ad occasum magnum est nomen meum in Gentibus; et in omni loco sacrificatur et offertur nomini meo oblatio munda.»

Instrumento entonces de la retórica propagandística romana, que utiliza el progreso apostólico en tierras extrañas como arma publicitaria de cara a las propias metrópolis[24], el texto de Valadés no es, después de todo, expresión peculiar de un genio mestizo entre mundos disímiles, como así recalcan hasta aquí, una y otra vez, los analistas que de ello se han ocupado, sino resultado fehaciente del nuevo peso específico que el contorno de Roma va a prestar a una conquista y evangelización hasta ese momento escapadas de sus manos y entregadas a una dirección española carente ciertamente de ecumenismo, y demasiado orientada por los intereses concretos de la monarquía nacional[25].

La *Rhetorica* sirve al nuevo espíritu del papa Gregorio XIII, que trata de organizar una congregación cardenalicia que lleve en exclusiva los asuntos *ad conversione infidelium,* como un intento más de socavar la autoridad de las potencias coloniales, y, finalmente, se sitúa como un eslabón importante en la consecución última de la congregación romana de la *propaganda fide* y del colegio urbaniano. Ésa es también al parecer la misión de Valadés en el mundo franciscano: elaborar un proyecto de institución centralizada para la formación en Roma de misioneros[26]. La *Rhetorica* es una pieza de esta estrategia política; sería, en

[24] Ésta es la lectura que de la cuestión hace A. Prosperi, *Tribunali della coscienza,* Turín, Einaudi, 1996, pág. 551.

[25] Una visión del problema, como de costumbre absolutamente interesada y apologética, puede verse en L. de Aspurz, «La idea misional fuera de la Península Ibérica en los siglos XVI y XVII», *Missionalia Hispanica* 1 (1944), págs. 495-515. Para una perspectiva corregida en lo ideológico y actualizada véase A. Prosperi, *Tribunali della..., op. cit.*

[26] Ello se inscribe en el más vasto panorama que ofrece la cuestión de la subordinación a Roma de los franciscanos, asunto abordado por L. Pasztor, «I franciscani nell'America Latina e la Curia romana», en *Diffusione del francescanesimo nelle Americhe. Atti del X Congresso Internazionale della società di studi francescani,* Asís, Societá di Studi Francescani, 1984, págs. 57-86.

verdad, el monumento textual pedagógico para estos «nuevos misioneros», ya no sometidos sino al exclusivo designio de la Iglesia universal (ya no nacional) en la realización de la *concordia pietatis.*

El nacimiento de la Congregación de la Propaganda de la Fe articulará definitivamente, centralizándolos, los nuevos modos en que debe ser enmarcado el proceso. Pero cabe decir entretanto que los jesuitas, desde el momento mismo de su fundación, ya habían utilizado la estrategia valadesiana, que, reducida a lo escueto, consiste en levantar la curiosidad etnográfica como un efecto publicitario encubierto, que va a animar a nuevos contingentes de predicadores a desembarcar en el Nuevo Mundo, sumándose a la «gloriosa empresa». En efecto: *Stimulus Missionum* [«promover la misión»]. Al mismo tiempo que el texto provee de los útiles intelectuales precisos al trabajo de la evangelización, otros contenidos se deslizan provenientes de una intencionalidad complementaria a la de formar; a saber: la de operar una eficaz propaganda de la propia tarea evangelizadora.

Así entonces, los grabados, las descripciones folkloristas, la insistencia en la suavización general del carácter del ya-no-bárbaro, la buena nueva del descubrimiento de un lenguaje por imágenes y técnicas de la memoria[27], comunes a las dos sociedades refractarias y tenidas por irreductibles; así como también la seguridad transmitida de que el lenguaje de la dulzura corporal ha sustituido y erradicado los gestos horrendos de la violencia (ello en el momento en que éstos son explotados por los reformados del norte en sus poderosas prensas), son empleadas como argumentos decisivos para incrementar el flujo evangelizador [Fig. 57]. Mientras ello también corta el paso ante una probable actitud escéptica y desencantada; algo que ha podido formarse como consecuencia del proceso crítico y dialéctico a que se somete en Europa la realidad de la conquista y la explotación indiana.

Entonces, para ese momento en verdad singular, la *Rhetorica* misma no tanto se alza ya como un repertorio de estudio y clarificación de técnicas concretas, como se empeñan en verla desde los análisis formalistas, sino antes bien como un eficaz instrumento para la promoción de una muy necesitada de aliento *vocación misionera;* objetivo político inmediato, tanto en la dimensión nacionalista española, como en la visión que del problema de la expansión de la palabra de Cristo

[27] Sobre estas técnicas de la memoria aplicadas al ámbito de la oración mental, véase mi *Teatro de la memoria. Siete estudios sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

FIGURA 57
El templo, lugar de reconciliación. Juan de Torquemada, *Primera parte de los veinte libros rituales i monarchia Indiana,* Madrid, Nicolás Rodríguez, 1723.

asociada a procesos coloniales se estaba formando a fines del XVI en el dispositivo temporal de la Iglesia romana.

Es en este sentido como podemos hablar de un último desplazamiento efectuado en el texto de Valadés: el que le lleva de ser o *parecer* una retórica, hacia otro género encubierto e inexpreso —hasta disimulado, diríamos—; género para el que no tenemos tal vez todavía una denominación precisa. Se trata de una «descripción moral en lo contingente y variable» (para emplear la terminología del Código de Ovando)[28], lo que habría de facilitar a la postre el mejor conocimiento del espacio humano sujeto a una penetración colonialista[29].

Podríamos decir, resumiendo, que en la *Rhetorica* de Valadés se entregan los instrumentos para un eficaz cumplimiento de aquello que fue divisa toda de la conquista espiritual: el *compelle eos intrare* [«atraerlos para que entren»][30], pero que, al tiempo que la obra cumple el requisito de servir a esta fórmula, traza también el perfil de otra intención más oculta y sutil, pues que en este caso se trata también, podríamos decir, de *compelle eos servire* [«atraerlos para que sirvan»]. Es decir, asentar el proceso colonizador, promoviendo el peso específico que en

---

[28] Donde en el título 18 de las «Descripciones» se lee que el objeto de éstas es «la historia moral contingente y variable», y, entonces, el procedimiento es el de «averiguar la orden que tienen en contar las letras, pinturas o quipos y otras artes que tienen para saber lo pasado ausente y otras cualesquier artes e ciencias; cómo reparten el tiempo por días, meses y años, soles o lunas, o cómo lo cuentan; en suma todo lo que tuvieren en su infedelidad y lo que dello se les debría quitar y lo que dello se les debría conservar, las cosas de que han hecho novedades después que entraron españoles en la tierra y las que han recibido daño, persecución de los indios de cada provincia después que en ellas entraron españoles...» (cit. por el texto de las «Descripciones» incluido en el libro de I. Sánchez Bella, *Dos estudios sobre el código..., op. cit.*, pág. 148).

[29] Como así lo demuestra una observación «perdida» en la *Rhetorica:* «Los cerros son muy ricos en plata, de lo cual es una prueba el que toda aquella cantidad de plata que se lleva al rey por razón de sus rentas, así como la que extraen los mercaderes, se ha sacado de la región de los chichimecas. Y aún se obtendría mayor cantidad si a los nuestros se les permitiese habitar allí gozando de seguridad y se les diese licencia para extraer todo lo que se pudiese, lo cual se ha hecho notar de propósito y de eso yo mismo di aviso también por cartas al presidente» *(Rhetorica..., op. cit.*, pág. 461). Al menos metafóricamente, el «metalismo», la «quimera del oro», que es un vector de impulsión de la lógica dominadora, se asocia también al puro mensaje evangélico. Ello se evidencia en significativos títulos de tratados religiosos de la época, como, por ejemplo, *Las Nuevas y divinas Indias de las altíssimas virtudes de María,* Zaragoza, Juan de Lanaja, 1624, de Fray Tomás Ramón, o *Descubrimiento de los tesoros y riquezas que tiene Dios escondidos en las Indias de su divino cuerpo y sangre,* Barcelona, s. i., 1608, de Miguel Pedrolo. Esta vinculación (oro/religión) al menos en lo metafórico, ha sido explorada por G. Gutiérrez, *Dios o el oro en las Indias,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1990.

[30] Sobre el sentido que alcanza la expresión, véase L. Hanke, *Aristotle..., op. cit.*, pág. 130.

él ha de tener la vocación misionera; colaborar en el aumento del flujo evangelizador hacia las tierras americanas, a base de contruir un preciso «documento edificante» acerca de la realidad del proceso comunicativo que allí estaba teniendo lugar[31].

Esta introyección de una intencionalidad política y estratégica, en que estaban empeñados el poder temporal de la Iglesia y el destino mismo del trabajo conquistador del Estado nacional español, en un cuerpo de doctrina «técnica», objetivada por una tradición especiosa, cual la propiamente retórica, no debe sorprender sin embargo. No sólo porque en el seno de cualquier mecanismo, por objetivo y abstracto que sea, siempre alienta una determinante abierta a lo político, o influenciada y determinada por ello, sino porque la lengua está asociada a lo político, *realiza* lo político, lo expresa.

Así, la retórica *politizada* de Valadés tendría un precedente en la gramática, también instrumentalizada por la política, del maestro Nebrija, y en este sentido el buen uso suasorio de la lengua que se estimula en la retórica indigenista no es sino un paso más en esa implicación arcaica entre lengua y poder, algo que está ya en la primera reglamentación normativa del idioma castellano que se cumple en la gramática nebrijense. Gramática que el maestro salmantino quiso concebir, no equivocadamente, como instrumento de «pacificación» y de unificación, y al fin, como discurso hegemónico y totalizante impuesto a una exterioridad subalterna (a otras *hablas* más débiles)[32]. Algo que se hace evidente en el prólogo mismo de la *Gramática,* dedicada a la Católica Magestad:

> Después de repurgada la cristiana religión [...] después de los enemigos de nuestra fe vencidos por la guerra y fuerza de las armas [...] no queda ya otra cosa que florezcan las artes de la paz [...] entre las primeras es aquella que nos enseña la lengua...[33].

---

[31] A. Prosperi *(Tribunali..., op. cit.,* pág. 534) ha estudiado las «letras de Indias», específicamente jesuíticas, como un tipo singular de documento edificante para los propios procesos de formación sacerdotal, y dirigidas por lo tanto a estimular la vocación misionera.

[32] «El tercer provecho deste mi trabajo puede ser que vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas» («Prólogo» a la *Gramática de la lengua castellana).*

[33] Sobre este aspecto que unifica las máquinas bélico-comerciales y los saberes humanistas, véase F. Rico, «El Nuevo Mundo de Nebrija y Colón», en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España,* Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1983.

Se trata, en definitiva, de la acuñación de uno de los grandes lemas del espíritu colonizador occidental, que enunciado, por primera vez, por Lorenzo Valla cuajará finalmente en la expresión castellana: «La lengua es la compañera del Imperio»[34].

En la prolongación de este singular proceso pacificador, después de la era de la primera conquista y de la época de las controversias, la retórica valadesiana erige un segundo momento singularmente pacificador y preservativo para lo que a poco se ha destruido y esquilmado para siempre. En términos de Sor Juana Inés de la Cruz, lo que ha sucedido es que las «armas corporales» han empezado a ceder su lugar a las «intelectivas»[35].

Después de la conquista por los hechos, podríamos decir que viene la propia conquista por las palabras y por los instrumentos conceptuales, ahora reivindicados con un nuevo celo. Es entonces cuando da comienzo aquello que se ha llamado la «conquista espiritual»[36], o, más propiamente, «la educación como conquista»[37]. Es parte del diseño que el propio Las Casas habría previsto, tal y como se reconoce en su influyente tratado *Del único modo*[38]. Allí de modo explícito queda evocado este «segundo momento» (todavía por venir en la época en que Las Casas escribe) en que el predicador, abandonando la compañía del soldado, que había presidido y acompañado hasta ese momento su acción[39]:

---

[34] Sobre ello, véase de E. Asensio su «La lengua es compañera del Imperio», *Revista de Filología Española,* 43 (1960), págs. 399-413.

[35] Sor Juana presenta estos términos antitéticos en boca de su alegoría de América, en «Loa para el Auto Sacramental el Divino Narciso» (en *Obras Completas,* III, México, Porrúa, 1985, pág. 14).

[36] R. Ricard, *La conquista espiritual* (México, FCE, 1986). Véase la interpretación que de todo ello hace A. Prosperi en «América e Apocalisse. Note sulla *conquista spirituale* del Nuovo Mondo», *Critica storica,* 13 (1976), págs. 1-76.

[37] Es el título del libro de J. M. Kobayashi, *La educación como conquista (empresa franciscana en México),* México, El Colegio de México, 1983.

[38] *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión,* México, FCE, 1942.

[39] Se trata de una vieja aspiración no cumplida del humanismo cristiano: la de desvincular definitivamente al sacerdote de la topología donde la máquina de guerra ejerce su acción. Así, Fray Antonio de Guevara, ya en 1529, y quién sabe si haciendo explícita referencia a la colusión que se producía en ese mismo momento entre sacerdotes y guerreros en el continente americano, escribía un capítulo de su *Relox de príncipes* titulado: «Do Marco Aurelio prosigue su carta, y pone la orden que tenían los romanos en hazer la gente de guerra, y cómo es escandalosa cosa yr mugeres y sacerdotes a ella» (Valladolid, Nicolás Thierry, 1529; tercer libro, capítulo XV). *Leit-motiv,* en este segundo momento que se vive a fines del siglo XVI, y demanda que se extenderá por todo el espacio catequístico de los virreinatos, como atestigua una crónica anónima, la «Relación de costum-

> Tiene el encargo de instruir y a traer a los hombres a la fe y religión verdaderas y debe estudiar la naturaleza y principios de la retórica, y debe observar diligentemente sus preceptos en la predicación para conmover y atraer el ánimo de los oyentes[40].

Esto convierte al predicador, en los términos metafóricos empleados por Espinosa Medrano, en «caçador evangélico»[41]. O en cualquier otro juego metafórico que sublime la desnuda acción depredadora y colonizadora en objetivo evangélico. Como transparenta el comprometido párrafo de Alonso de Sandoval:

> Descubrieron los mercaderes españoles las Indias para grangerías suyas, embían cargazones, compañías, y tienen correspondientes, todo a fin de llevar dellas oro, plata, perlas y piedras preciosas, y descubrió Christo, soberano mercader, essas mismas Indias, con deseo de enriquezer su Corte de otro oro, plata y piedras más preciosas que son almas naturales dellas [...] y para esso embió a estas partes sus agentes, mayordomos y correspondientes, que son religiosos de tantas y tantas Religiones, cargados de virtudes...[42].

Se trata, ciertamente, de la disolución final del lazo estrecho entre religión, violencia e interés, que había sido ya objeto de debate para el primer humanismo. Se trata de la desautorización expresa del pensamiento de Ginés de Sepúlveda (el enemigo de Las Casas), que había fundamentado esta relación en su muy expresivo *Democrates primus* (o de la compatibilidad de la doctrina militar con la religión cristiana: *sive de convenientia disciplinae militari cum christiana religione dialogus* [Roma, 1535]), y, si se quiere, se trata también de la resonancia a cuarenta años de distancia del espíritu vivesiano, expreso en la obra *De la concordia y discordia,*

---

bres antiguas de los naturales del Perú», según la cual será necesario proceder a la erradicación de los soldados pues «si cotejamos los unos y los otros, hallaremos en los soldados españoles y en otros que se llaman soldados, más malos en un mes, que en los indios en un año; como es testigo de esto la ciudad de Lima y de México y la Habana y otras ciudades» (en R. Porras Barrenechea (ed.), *Crónicas peruanas de interés indígena,* Madrid, Atlas, 1957, pág. 184).

[40] B. de las Casas, *Del único modo..., op. cit.,* pág. 94.

[41] *Sermón de santa Rosa. La novena maravilla,* Valladolid, Joseph Rueda, 1695, página 266: «Quantas vezes bolvía los ojos azia las montañas de los Indios bárbaros, se atormentava, gemía, llorava amarguísimamente de ver quantas almas infieles se escapavan de los Caçadores Evangélicos...»

[42] Alonso de Sandoval, *Naturaleza, policía sagrada y profanas costumbres i ritos, disciplina y catecismo evangélico de todos los etiopes,* Sevilla, Francisco de Lyra, 1622 (cit. por E. Vilar Vilar, *Un tratado sobre la esclavitud,* Madrid, Alianza, 1987, pág. 610).

y, antes, de las posiciones de un Guevara, citado *supra*. En ello se combina también probablemente un influjo tardío del erasmismo, cuyo pensamiento *irenista* militante había cuajado ya en el adagio *bellum*[43].

Al mismo tiempo, sobre este fondo de cambio de clima y de reorganización conceptual del trabajo catequístico, late implícita en la *Rhetorica* valadesiana y en su apología pacifista una intensificación del espíritu franciscano, que desea fervientemente acentuar las distancias con respecto a otras órdenes religiosas, que han cobrado entretanto, a la altura de los años 80 del Quinientos, un predicamento máximo, sin para ello desprenderse enteramente del espíritu pugnaz expreso al fin en una verdadera «cruzada en Cristo». Separación, pues, del soldado y del sacerdote, pero supresión también en el misionero franciscano del residuo que en él pudiera quedar en cuanto *miles* ('soldado') *Christi*. Algo que verdaderamente singulariza la experiencia propia franciscana y la aparta del peligroso lenguaje belicista de quienes son sus más directos rivales en la extensión de la palabra de Dios: los jesuitas. Estos últimos (una suerte de «religión militar», como los define Covarrubias) mantendrán la tensión metafórica entre los campos semánticos del cristianismo, por un lado, y de la violencia, de otro[44] [Fig. 58].

La industria blanda de la predicación

«Conmover» y «atraer» suceden así al sentido mismo de ese *compellere* o de otras expresiones homólogas que cruzan el espacio documental de la relación con lo indígena: «*hacerles fuerza* en el Señor»; «reducir —*reducere*— a la palabra de Cristo». Son expresiones todas

---

[43] «El irenismo y la justificación por la fe», en *Erasmo y el erasmismo*, México, FCE, 1979, págs. 64-79. Liquidación eventual de la problemática de la *guerra justa o injusta*, que ya había ocupado a los cronistas y teólogos de mediados de siglo, sin que, por otra parte, se abriera franco paso al concepto de «restitución», implícito en el reconocimiento de una práctica injusta de la guerra. Sobre estos problemas véase ahora G. Hubrecht, «La *Juste guerre* dans la doctrine chrétienne des origines au milieu du XVI siècle», *Recueils de la Société du XVI siècle Jean Bodin*, 15 (1961), págs. 107-123; J. Caro Baroja, «Teoría de la guerra y casuismo», en *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Sarpe, 1985, págs. 440-443; y M. Rodríguez Molinero, *La doctrina colonial de Francisco de Vitoria o el derecho de la paz y de la guerra*, Salamanca, Sígueme, 1998.

[44] Asunto que ha sido tratado recientemente por A. Bernat Vistarini y J. T. Cull, «Guerra y paz en la emblemática de los jesuitas en España», en S. López Poza (ed.), *Estudios sobre Literatura Emblemática española, op. cit.*, págs. 9-31.

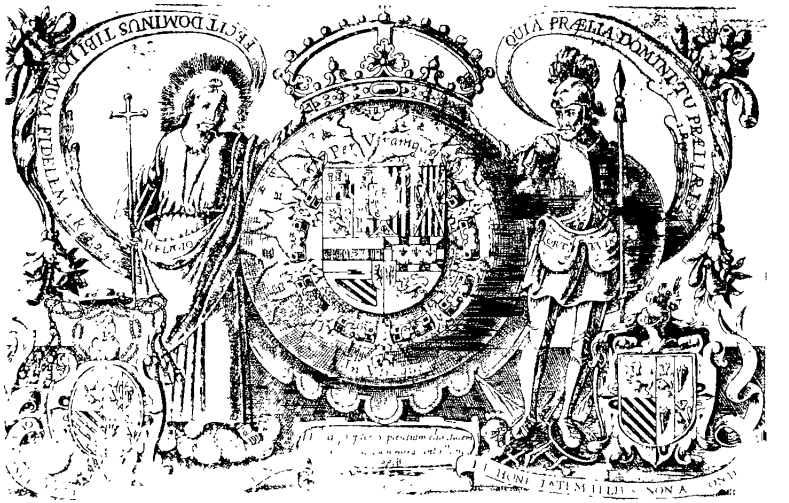


FIGURA 58
Belígera Hispania. Fray Gerónimo Batista de Lanuza, *Homilías sobre los Evangelios de la Cuaresma,* Zaragoza, Juan de la Naja, 1636.

que se impusieron en la primera fase toda de una «conquista» a su vez transmutada, por obra del Código de Ovando, en «descubrimiento»[45]; algo respecto de lo que, en esas mismas fechas (1574), Arias Montano afirmará que «se ganará diez doblado más por esta vía que por fuerza y miedo»[46].

---

[45] En efecto, como es sabido, la Ordenanza General de 13 de julio de 1573 cambia la palabra «conquista» por la de «pacificación» (cfr. L. Hanke, *La humanidad..., op. cit.,* pág. 153).

[46] En carta a Zayas, citada por B. Rekkers, *Benito Arias Montano,* Londres, The Warburg Institute, University of London, 1972, pág. 134. Efectivamente, lo que se impulsó dentro del movimiento familiarista alrededor de Plantino fue la promoción de la *concordia* humana, basada en la caridad cristiana para lograr la paz en el género humano y la reconciliación con Dios. El vehículo para promulgar esta ideología fue la imagen, el grabado en su presentación emblemática. Algo que alcanza su modelización en los *Humanae Monumenta Salutis* (1571) de Montano, de donde salieron también esos modelos expresivos (o *engramas*, según A. Warburg) que reutilizaría Valadés para legitimar el discurso de pacificación y concordia en la política de la misión eclesiástica. Si efectuamos la confrontación de los dos modelos resulta que el delineado de las figuras y la disposición de los grupos que presenta la obra de Montano son, en suma, muy similares a los de las imágenes que presenta Valadés en sus grabados. Cfr L. Báez, *Mnemosyne novohispana: el ars de Ramón Llull y el Compás de Oro en la Rhetorica Christiana de Fray Diego Valadés (1579),* México, Universidad Autónoma, en prensa.

Estamos ante una sublimación humanista del nudamente militarista espíritu de conquista, sin duda; pero estamos también ante lo que sería la expresión de una nueva estrategia claramente política, decidida a imprimir un giro y a crear un proceso de nueva eficacia en las «cosas de América».

Todo el círculo de Arias Montano se moviliza en torno a esta idea y, entonces, por esos mismos años, diseminadas en contextos que nada tienen que ver con la cuestión americana, aparecen las críticas a lo realizado en América. Críticas que, recogiendo el espíritu lascasiano, reorientan el aparato todo de la «conquista», execrando la intervención de signo militar, como hará entre otros el propio Arias Montano en el prólogo al libro del profeta Nahum, *sive de potentia*[47].

Pero en el seno ideológico de esta composición valadesiana no todo opera a través de conceptualizaciones y de lo que supone la verbalización de una nueva actitud, pues en ella se percibe también un intencionado *silencio* acerca de las condiciones de un pasado tenido por ignominioso. Se percibe, asimismo, el peso de una nueva imposición de censura sobre todo planteamiento abiertamente contrastante con las decisiones de la Corona, y junto a ello, lo que crece en ese territorio acotado por el designio de una nueva política de Indias es, desde luego, la intención de reconducir en otros términos la relación con el «otro», construyendo o reificando una nueva imagen de él. *Otro* al que ahora, incluso, ya no conviene presentar como bárbaro, desorganizado, cruel, pues eso tendría como efecto perverso el desalentar notablemente el flujo misionero. Pudiéndose decir por todo ello que lo que al fin se ha impuesto es el *olvido* histórico, o, más específicamente, que se ha aplicado una figura clásica en el ordenamiento conceptual de Occidente: «El mandato de olvido por las acciones culposas de la guerra»[48]. A lo que finalmente también contribuye una suerte de activa «banalización» de las cosas de Indias, que, dejando al margen los asuntos candentes de la cuestión, se desliza hacia el tratamiento cada vez más frecuente de temas marginales, como bien se ve en el tratado de Antonio de León Pinelo, «dulcemente» vinculado a la cuestión indiana a través de su *Questión moral. Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*[49] [Fig. 59].

---

[47] N. Fernández Marcos, «El Nuevo Mundo en la exégesis de Arias Montano», en J. R. Ayuso, V. Collado, L. Ferre, M. Pérez (eds.), *IV Simposio Bíblico Español*, II, Valencia, Edusa, 1987, págs. 335-343. Libro de Nahum comentado también por Cipriano de Huerga (Lugduni, Gulielm Rovillium, 1560).

[48] Un tema abordado en el libro de H. Weinrich *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999, págs. 285 y ss.

[49] Madrid, Vda. de Juan González, 1636.

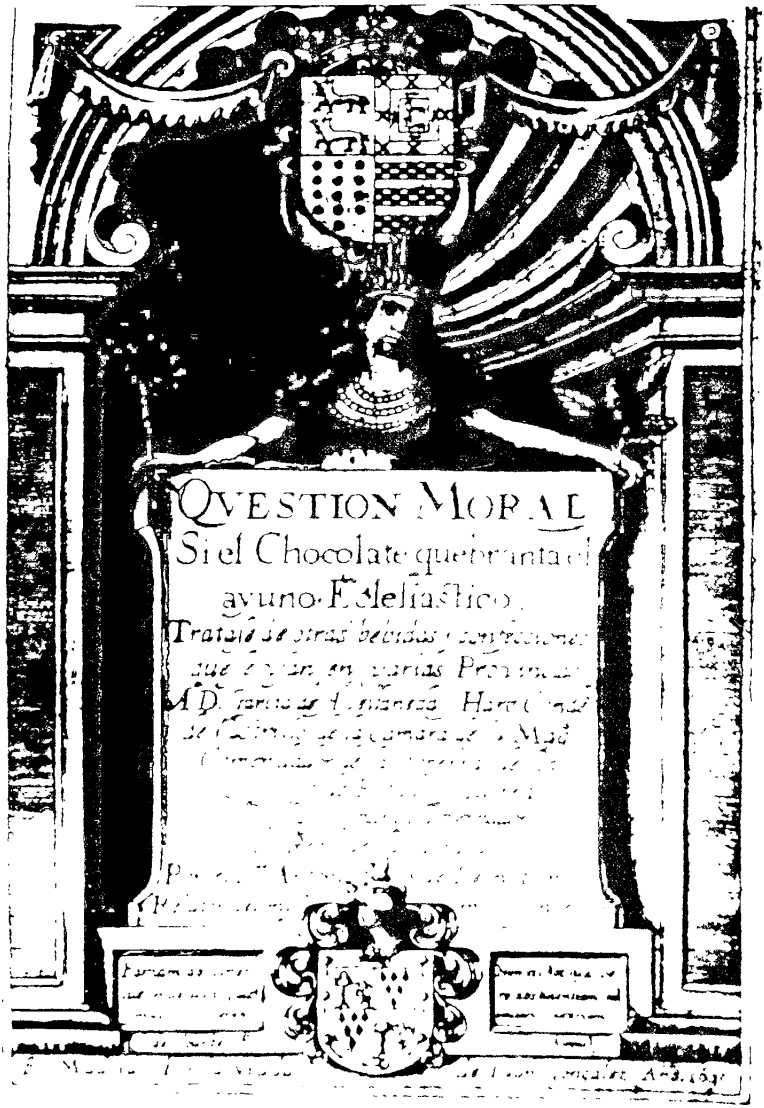


FIGURA 59
El silencio de las cosas de América. Antonio de León Pinelo, *Questión moral. Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico,* Madrid, Viuda de Juan González, 1636.

Finalmente, el orden metafórico autoriza ese pasaje retroactivo que, determinando primero una evocación del Cristo airado que expulsa del Templo; de un David enfurecido contra los que no temen a Dios (Salmo 68); de un Salomón vengativo (Reyes)..., justifica así toda la violencia guerrera desatada contra los no-creyentes, mientras valida, en un segundo momento, una metamorfosis del Cordero en el León. Todo lo cual se convierte en esta nueva situación en el valor supremo del perdón y de la dulzura, y, para emplear los mismos términos metafóricos en que se vienen a expresar los textos, supone la transformación, de nuevo, del León, esta vez en Paloma, permitiendo amparar bajo esta última configuración del imaginario colonial a todo el contingente evangelizador[50].

La gobernación nueva lo será, en el espíritu ovandista, antes de las almas que de los cuerpos. Interesa ahora, antes del estado de la cuestión alcanzado por Solórzano en su *Política indiana,* estimular una independiente «gobernación spiritual de los Yndios» (el título del libro de Ovando de 1571). Para ello se hace preciso trasladar a los centros de emisión discursiva una síntesis operativa de un mundo, el cual comienza a ser comprendido como «campo de pruebas». Se hace preciso abarcar sincrética y sintéticamente un universo de conocimientos básicos —entre ellos, destacadamente, los instrumentos etnológicos—, para poder iniciar la verdadera conquista eficaz, en los términos de Gruzinski, la de la «colonización del imaginario»[51], cuyo instrumento central es la educación[52]. En este preciso sentido, el texto de Valadés es uno de los primeros discursos que ocupan una posición de mediación entre mundos diversos, haciendo un «traslado» de informaciones retóricamente construidas, que permiten al discurso hegemónico abarcar en su imaginario el «mapa» preciso de aquello que se quiere dominar.

Podríamos entender esta reconstrucción del «lazo de humanidad», como ha sido interpretado, como un triunfo ulterior del espíri-

---

[50] Sobre estos juegos metafóricos escribe Juan Espinosa Medrano: «Cumplióse el vaticinio en los Españoles (dice Bocio), que al descubrir este Nuevo Mundo penetraron por el Océano, blanqueando las velas de sus naves como nubes, o como palomas, que despliegan las cándidas plumas. Palomas, por que alude el profeta al nombre del Capitán de aquellos heroycos Argonautas, que era Christoval Columbo, que vulgarmente corrompéis en *Colón;* Columbo o Palomo era su blasón, y su apellido» *(Sermón de santa Rosa. La novena maravilla, op. cit.,* pág. 266).

[51] S. Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire,* París, Fayard, 1988.

[52] J. M. Kobayashi, *La educación como conquista (empresa franciscana en México), op. cit.* De este modo lo que se produce es la «caída del hombre natural» (A. Pagdon, Madrid, Alianza, 1988).

tu evangélico, que al fin se habría impuesto entre los hombres. Pero el mismo modo puede entenderse también como parte de un mecanismo *político,* que trata desesperadamente de reconducir el gigantesco fiasco moral, económico y político que la pura energía de la codicia y la depredación —impulsadas por el sentimiento activo de encontrarse ante una humanidad bárbara y degradada— había generado. La violencia con que se había producido el desplazamiento de los *sujetos de moral* (los predicadores) por los *sujetos de acción* obligaba a una cierta recomposición del papel de intermediario que realizaban los primeros.

Estaríamos entonces, más bien, en este caso y para este momento, ante la expresión, como nos ha enseñado a leer E. Subirats[53], de una violencia «dulce» (la predicación «industria blandíssima y dulcíssima» [Las Casas]), que se ejercería esta vez no sobre el cuerpo del indígena, sino sobre su intelecto avezado sólo por los ejercicios derivados de una rigurosa enseñanza que le convierte en la figura inofensiva del *indio párvulo*[54]. La retórica valadesiana marcaría con ello un momento ciertamente singular y caracterizador por el que habría pasado el espíritu humanista, volcado abiertamente hacia una actitud *suaviter in modo*[55]. En la misma estela de la obra, otros sucesos se alzan reveladores a estos efectos, como la sustracción de los nativos a la jurisdicción del Santo Oficio, que se lleva a cabo a partir de 1571, marcando el momento que nos hemos dado como de apertura del «espacio barroco»[56].

Así la *Rhetorica* estimularía una corrección, una sutileza mayor en el despliegue puro de la razón instrumental occidental fuera de su marco de acción, allende el océano. Se trataba de depositar en la *Rhetorica* y en el uso suasorio una nueva confianza, expresión del

---

[53] *El continente vacío, op. cit.*

[54] Figura sobre la que ha reflexionado M. Cesareo, «Jerónimo Mendieta: razón barroca y delirio institucional», en *Revista Iberoamericana. Literatura Colonial* II, 172-173 (1995), págs. 442-459.

[55] Propuesta una y otra vez por Las Casas, particularmente en su tratado *De único modo,* y una y otra vez referida en los tratados «profanos» y de mundanalidad de la época. Por ejemplo, el de S. Guazzo, *La civile conversazione* (Venecia, s. i., 1574). Cfr. E. Garin, *Italian Humanism. Philosophy and Civic Life in the Renaissance,* Oxford, Basil Blackwell, 1965.

[56] Véase J. Klor de Alva, «Colonizing Souls: The Failure of the Indian Inquisition and the Rise of Penitential Discipline», en M. E. Perry y A. J. Cruz (eds.), *Cultural Encounters. The Impact of the Inquisition in Spain and the New World,* Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of Berkeley, 1991.

proceso de clericalización que había sufrido este metalenguaje. Hombres prácticos y teóricos dentro de la Iglesia de la reforma tridentina coinciden en ello por entonces, a ambos lados del océano. Valadés posee la condición de mediador entre mundos disímiles, como lo hace también el obispo de Michoacán, Antonio Ruiz de Morales y Molina, que realiza las anotaciones a la retórica de Arias Montano.

En realidad, en el sentido estrictamente político, esta retórica de Valadés es instrumento legitimador, discurso de cobertura que suaviza las condiciones en que se ejerce una nueva dimensión de la preponderancia sobre las naciones depredadas; salda y oculta el pasado y se impone como versión suave del trabajo militarizado, abriendo así una nueva dimensión de la relación de violencia con lo que es definitivamente ajeno, pues crea una idea quimérica de reducto propio y singular de acción evangélica (se trata de la «conquista por el Evangelio», teorizada por Las Casas, de nuevo)[57], independizada de las «máquinas» administrativas y militares. En el interior de esta imposible nueva «república de la palabra» todo se encuentra idealmente confiado sólo a las propias virtudes superiores del uso del lenguaje y de la exposición de la verdad evangélica[58].

Pero en esa actitud «seráfica», apostólica y franciscana, y digamos que denunciándola o poniéndola en evidencia, se embosca el silencio sobre las condiciones de «realidad», que avanzando lentamente van a terminar de hacer *de facto* de los indios esa comunidad para siempre (y hasta hoy) excluida de los beneficios de la humanidad, pese a todos los esfuerzos retóricos por producir esa asimilación redentora de la condición de la otredad bárbara.

La *Rhetorica,* dentro de este proceso, se deja interpretar en realidad como la parte más sofisticada de una «máquina de conquista». Ella, en su despliegue, asegura la liquidación del adversario en cuanto «otro» (en sentido todoroviano)[59]; certifica que se le ha arrebatado su propia alma y campo de origen, que ha perecido entre tanto «aplastado» por las suavidades de la persuasión; que ha sido seducido *(se ducere)* por un principio de ajenidad que ha penetrado en su inmóvil mundo y destruido sus estáticas tradiciones; todo ello es admirable, sin el concurso

---

[57] Y estudiada por L. Hanke, en *La humanidad..., op. cit.*, pág. 83.

[58] Sobre el tema general de la violencia, pero sin entrar todavía en las cuestiones de la violencia simbólica que aquí evocamos, véase L. N. Rivera, *Evangelización y violencia. La conquista de América,* San Juan de Puerto Rico, Eds. Cemí, 1990.

[59] Véase T. Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro,* México, Siglo XXI, 1987.

de las armas[60]. Y, sobre todo, la *Rhetorica,* monumento *irenista,* persuade al mundo occidental de que, en realidad, lo que ha sucedido es que el «tiempo de las armas» en el espacio americano ha sido definitivamente sustituido en el concepto del pensamiento humanista por el de las palabras, operando un cambio de dominante trascendental para el conjunto de la lógica colonizadora. La propia violencia, última defensa del inferior colonizado, se ha convertido, por obra de un trucaje de imágenes, en *mansedumbre* [Fig. 60].

«De orbis terrae concordia»

Así se perfila en la retórica valadesiana lo que por otra parte estaba también contenido en la propuesta lascasiana, demasiado glorificada en los últimos tiempos: el que prescindiendo de la preponderancia que la fuerza de las armas podría dar de inmediato, el universo indígena se rinda finalmente ante la pura sugerencia numinosa que tendrían las palabras de la tradición sagrada[61]. La retórica de Valadés no recoge ya ese primer momento valiente que le cupo a Las Casas emblematizar con su obra titánica, cuando las denuncias por la coacción de la fuerza hispana eran en sus escritos más numerosas que las instrucciones para atender a cualquier auxilio espiritual del indígena.

Sin embargo, podemos suponer que los tiempos de la violencia guerrera abierta no estaban todavía definitivamente pasados hacia 1579, cuando Valdés imprime su *Rhetorica* en Italia. De hecho, son los años todavía de un cruelísimo enfrentamiento con las tribus más irreductibles de los chichimecos (aquellos «infra-hombres que pueblan la monarquía hispana», en frase no-feliz de Gracián), al fin reducidos por la palabra por obra de los franciscanos compañeros de Valadés, de lo que

---

[60] Así, la palabra evangélica, que no pudo alcanzar a ser, como quería Las Casas, el primer acto de la conquista y su primera vía de comunicación, es admitida, en el curso del desarrollo de la violencia ejercida, como solución final y acorde con los nuevos tiempos.

[61] Esto implica el hecho de que a la larga es el espíritu de Las Casas el que triunfa, y ello incluso por encima de las percepciones que habrían tenido los propios franciscanos, como Motolinía, que escribía a Las Casas sobre la prelación de los métodos violentos sobre los meramente persuasivos: «Pues a V. M. conviene de oficio darse priesa que se predique el Santo Evangelio por todas estas tierras, y los que *no quisieran oír de grado,* sea por fuerza que aquí tiene lugar aquel proverbio: más vale bueno por fuerza, que malo por grado» (L. Hanke, *La humanidad..., op. cit.,* pág. 159).

GOVIERNO

ECLESIASTICO PACIFICO,

Y

VNION DE LOS DOS CVCHILLOS,

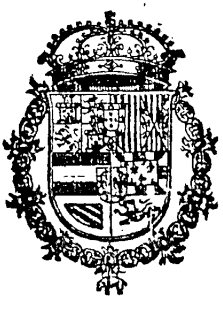
PONTIFICIO, Y REGIO.

POR

EL DOCTOR

DON FRAY GASPAR DE VILLARROEL, DE LA Orden de San Agustin, Obispo de Santiago de Chile, y al presente de la Santa Iglesia de Arequipa, en los Reynos, y Provincias del Perù, del Consejo de su Magestad.

AL REY NVESTRO SEÑOR EN SV SVPREMO Real Consejo de las Indias.



Año de 1656.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid: Por Domingo García Morràs, Impressor de Libros.

FIGURA 60
La metáfora algo dice. Gaspar de Villarroel, *Govierno eclesiástico pacífico, y unión de los dos cuchillos, pontificio, y regio,* Madrid, García Morras, 1656.

FIGURA 61
La Charitas cristiana. Benito Arias Montano, *Humanae Salutis Monumenta,* Amberes, Christoph Plantinus, 1571.

la *Rhetorica* da cuenta textual y visualmente[62]. Son los años también de la gran violencia económica de la solución adoptada en favor de las encomiendas perpetuas y de la definitiva adscripción de los hombres a las tierras en un régimen de para-esclavitud.

De todo esto no hay rastro perceptible en la retórica valadesiana, y además no puede haberlo; no se trata de un documento de *política* actual, en este sentido directo que casi parece el natural. La obra, repitámoslo, concebida como un instrumento de *propaganda fide* cara a la propia Europa, se esfuerza en comunicar algo muy querido a las tradiciones internas evangelizadoras de los franciscanos: la vigencia todavía de una promesa utópica de conversión de las naciones del mundo a la sola fuerza persuasiva de la religión católica.

Esta nueva fase se evidencia ahora a través de unos más sutiles mecanismos que, por lo que podemos saber, nunca antes fueron ensayados. Se trata de la «fabricación de imágenes» (pues, en realidad, la *Rhetorica* de Valadés se presenta como un *ars dicendi* [pero, también, y sobre todo] *et excudendi*)[63], y, al fin, se trata también de un nuevo modo de representar la otredad indígena, soslayando para ello los viejos mecanismos de la figuración de la interioridad y de las prácticas guerreras y de la crueldad primitiva, que habían sido hasta ese momento tradicionales[64].

Así lo indígena, el imaginario referido al sustento sobre el que se ejerce la acción colonial, acude convocado a esta gran plataforma y documento publicitario cara a Europa que es la *Rhetorica Christiana*. Tomando entonces los modelos pacifistas inclusos en los *Humanae Salutis Monumenta* [Fig. 61], la obra de Arias Montano, se presenta en escena ahora para ensayar una suerte de nueva codificación iconológica de

---

[62] «C. Est interprens religiosi Hispanicam linguam calens, ideo munitus Christi Iesu signo barbaros et indomitos ad praesentiam religiosi ducit. Ideo sunt nudi, ut eorum, est mos. D. Feritatem, Arma et barbarorum incendi modum demonstrat» (Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, «pars quarta», pág. 224). A propósito de esta guerra, véase C. M. Stafford Poole, «War by Fire and Blood. The Church and the chichimecas, 1585», *The Americas*, 22 (1965), págs. 115-137, y Ph. Wayne Powell, *La pacificación de los chichimecas (1548-1597)*, México, Universidad Autónoma, 1997.

[63] Sigo en ello el título de M. Sartor, *Ars dicendi et excudendi. Diego Valadés incisore messicano in Italia*, Padua, Cleup, 1992.

[64] Representaciones militaristas de lo que afecta a América que, por otro lado, siguieron constituyendo el paradigma visual dominante, como se puede ver, por ejemplo, en las imágenes del frontispicio del libro de Antonio de Herrera y Tordesillas, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, Madrid, Juan Flames, 1608.

FIGURA 62
Los gestos de la paz y la fraternidad cristiana. Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Antuerpiae, Ioannem Moretum, 1607.

E. Fideles & fratres euntes per montes, rupes, ſaxa. In via ad quærenda Idola vana, & conducendos Infideles ad fidem Chriſti ſubminiſtrat. F. Eſt locus vbi noctu lapidibus calefactis fenum ſuper ponunt ac ſonũ capiunt. G. Denotat fideles, qui cõmuniter religioſos comitantur tanquam coadiutores, & vt puerorum, ac rerum ſacrarum quas ſemper in manibus deferunt curam habeant.

Y Communiter enim deferunt Chriſma Sanctum & oleum, calicem & alia cultui diuino conuenientia paramenta. H. Modum excipiendi fratres, & quomodo mulieres ipſę ſuos doceant fœtus, vt flexis Genibus ipſos recipiant, ac ab eis benedictionem impetrent.

I. Nunquam vacuę in conſpectu religioſi apparent: Nam ſemper aliquid Charitatis enxenium impendunt, videlicet fructus vel quid ſimile. Nullo metu vltro citroqúe commeabant centum, aut ducenta milliaria prædicãtes delubra diruentes vna cum Idolis catechizando, baptizando, nec deſpondebãt animum propter minas

Capitis continuatio.

Z vel vnius vel alterius ſociorũ interfectionem, ſed inde animum vreſqúe maiores concipiebant, vt præſens ſtemma demonſtrat.

Nam

FIGURA 63
La humanidad es una. Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, s. i., 1579.

la gestualidad indígena, presidida esta vez por las convenciones corporales simbólicas que denotan la apacibilidad, la *mansuetudo,* la condición fraterna. Irenismo pastoral —el abrazo, el diálogo franco, los gestos de la igualdad y de la convivencia próxima— que sabemos se impuso, a modo de «engrama», por el espacio visual de la Contrarreforma española, de lo que ofrece de nuevo una buena prueba el influyente tratado teórico-figurativo de Jerónimo Nadal, las *Adnotationes et meditationes* [Fig. 62]. Pero hay algo más en todo ello. Se trata de la puesta en marcha de un cierto mecanismo mimético, según el cual el cuerpo eclesiástico entra en contacto con la otredad, «complementándose con ella, acabando por suministrarle su potencial ortopédico y mimetizándose con su condición»[65], algo que se evidencia poderosamente en los grabados de Valadés, particularmente el de la evangelización de los chichimecas [Fig. 63], cuyo código expresivo está tomado del mencionado modelo pacifista representado en los *Humanae Salutis Monumenta.*

A través de estos instrumentos sutiles y novedosos, se propicia un «segundo momento» para las cosas de las Indias; un tiempo que se abre con sus nuevos procedimientos en la década, trascendental a estos efectos, de los 70. El proceso colonizador entraba entonces, después de la gran era de las disputas teológicas, en un nuevo ciclo. Por todos estos conceptos, la *Rhetorica Christiana* es uno de los monumentos de esa nueva fase de una más global y, a la par, eficaz «lógica de la dominación».

[65] Véase sobre ello M. Cesareo, «Menú y emplazamientos de la corporalidad barroca», en M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco, op. cit.*, especialmente págs. 198-200.

Capítulo 9

Metamétrica. La razón gráfica barroca

Poéticas tipográficas

Como antes había sucedido con creciente evidencia en la cultura del manuscrito medieval, que incluso alumbra una suerte de «primera» poesía figurativa[1], se va progresivamente extendiendo y afirmando en el espacio tipográfico altomoderno, y a medida que éste va cobrando fuerza configuradora, una suerte de *razón gráfica.*

Se trata de la importancia creciente concedida no tanto a una general instrumentalización simbólica de las formas o, incluso, a una «vida moral del alfabeto»[2], como también a la dimensión *estética* del signo escrito, entendido como juego geométrico de la inscripción y trazo, lo que implica efectos semánticos de toda naturaleza, en una suerte de *poética tipographica*[3]. El proceso en su conjunto puede ser entendido en el contexto de la problematización, en todos sus determinantes

[1] Para un ejemplo de poesía figurativa medieval hispana, véase el artículo de J. Romera Castillo, «Poesía figurativa medieval», *1616*, 3 (1983), págs. 138-155.

[2] Lectura moral del alfabeto y de los signos tipográficos que ha sido estudiada, para el caso del texto del siglo XVI de Horcala, por F. Bouza, «Vida moral del alfabeto. El canónigo Antonio de Horcala y la letra de Pitágoras», *Fragmentos,* 17-18-19 (1991), págs. 16-30.

[3] Así definida por V. Infantes en «Tipographía *poética* tipográphica», *Vértex* (Mataró), 12 (1992), número monográfico.

y factores, del «espacio de la escritura». Podemos suponer que se genera entonces una nueva importancia concedida a los modos y superficies de la inscripción, mientras se induce un interés por lo que es el conjunto de los elementos y recursos materiales de la escritura, que se muestran ahora semióticamente relevantes. De modo señalado, aquellos que, como el que atañe a la posición estructural de los signos en la página, favorecen o determinan de manera evidente la actividad lectora[4].

Cobran relevancia y atención en el tiempo, pues, las estrategias que ya no dependen del exclusivo nivel de conceptualización discursiva —y del conjunto de operaciones retóricas que generan discurso textual—, y el propio proceso expansivo del universo tipográfico que entonces se vive tiende a enfatizar la formal «puesta en escena» de la letra, explorando los efectos que a toda emergencia de un signo (o de un trazo) sobre una superficie se asocian, y explotando entonces también sus capacidades y formulaciones, las cuales empiezan a revelarse como potencialmente infinitas[5].

Tal imposición de una determinante *gráfica,* de una «lógica gráfica» en la lectura, no será un fenómeno extensivo al campo total de una escritura en la *edad barroca,* sino que se manifiesta aquí y allá, sin una evolución cronológica precisa, en géneros o fórmulas expositivas que, como el de las «escrituras de aparato», lo caligramático o la disposición verbo-visiva del emblema, representan tradiciones distintas, modos diversos de encarar el espacio de inscripción.

La Edad Moderna trae, entre sus muchas intensificaciones de vectores de producción ya existentes en la era del manuscrito, todo aquello que supone una nueva reflexión sobre el papel de la forma en la constitución del significado, mientras condiciona la consiguiente apertura del mundo del texto hacia una creciente determinante *artificial* y conceptuosa, en la que los modos de la captación visual (de algún modo «prelingüística») tienen una función importante en esa construcción; sirviendo, sobre todo, a los efectos de reclamar una *admiratio,* de la que el éxito de la producción escrita de aquel tiempo enteramente depende.

Por primera vez, importantes obras teóricas, entre las que debemos destacar la de Caramuel, *Primus calamus ob oculos ponens Metrame-*

---

[4] El tema en su aspecto más general ha sido estudiado por W. M. Ivins, *Prints and Visual Communnications,* Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1953.

[5] Se trata, en suma, no tanto de texto como de «textura». Sobre ello véase V. Infantes, «La textura del poema. Disposición gráfica y voluntad creadora», *1616,* 3 (1983), págs. 82-90.

tricam..., de 1663[6] y, también, la de Díez Rengifo, *Arte poética española...*, de 1592[7], precedidas por consideraciones «técnicas», como por ejemplo las que en el siglo anterior al XVII hace un Juan de Iciar, en su *Recopilación subtilísima intitulada Orthographia práctica...*[8], comienzan a pensar el hecho del significante en unos términos que ya no sólo lo ubican en el interior de una relación nudamente lingüística, sino que ahora aparece como el sujeto protagonista de relaciones de sentido insospechadas, las cuales se sitúan más allá de exclusivos parámetros textuales-librescos.

Entre el conjunto plural de estas relaciones, destacan aquellas que abren el espacio tipográfico a la interrelación con otros códigos (privilegiadamente los plásticos en las artes visuales) y las que nuevamente se trazan ahora con el espacio o superficie de inscripción de su materialidad, patentemente con el dominio de lo urbano, en una pura lógica de *monumentalización*, como una de las maneras eficaces en que se «semiotiza» la ciudad, convirtiéndose ésta en la «ciudad letrada», que aspira a concentrar el poder en el Barroco[9]. Contextos estos urbanos a los cuales la escritura aparecerá ahora fuertemente asociada inaugurando el momento de la «revolución de las ciudades»[10].

Las palabras se hacen, además de legibles, «visibles». O se podrá mejor decir que su legibilidad depende en buena medida de la percepción en ellas de sus valores de conformación, ubicación y relación espacial; proceso este en que están inscritos la rápida superación y rebasamiento respecto a lo que había sido un anterior confinamiento en el pliego y en las variaciones tipológicas de éste.

---

[6] Roma, Fabius Falconius. V. Infantes (Juan Caramuel, *Laberintos*, Madrid, Visor, 1981) ha editado la parte caligramática de esta obra. Véase su «Introducción».

[7] Salamanca, Miguel Serrano de Vargas.

[8] Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1548.

[9] Utilizo el feliz término de A. Rama en su *La ciudad letrada, op. cit.*

[10] Es precisamente en los primeros pasos del humanismo restaurador cuando una larga tradición de la escritura en cuanto «inscripción» ha de conocer un relanzamiento, una nueva importancia que la letra adquiere en cuanto «plegada» sobre un contexto de plasticidad relevante o propia (la pintura, la arquitectura, la tapicería, el ajuar...). Lo que obliga desde el campo de la recepción a ejercer sobre este espacio «mixto» así constituido una lectura doble difractada, en suma, «lectura gráfica», lectura de lo visible, sobre la que ha reflexionado S. Sebastián, «La inscripción como clave y aclaración iconográfica», *Fragmentos*, 17-18-19 (1991), págs. 128-139. Para un contexto más general del problema, véase J. Sparrow, *Visible words. A Study of Inscriptions in Books and Works of Art*, Nueva York, Publishers, 1969.

Se trata de la potenciación de un «discurso de la mirada» que funda otras convenciones, por encima de lo que hasta ese momento había sido la tradicional reproducción de la cadena hablada de signos. Ello produce la rotura de la fascinación por la norma lineal de la escritura, en una muestra más de la quiebra de las linealidades y convenciones de perspectiva en que se funda una estética barroca, según acreditada la interpretación wolffiniana.

En efecto, todo ello ayuda extraordinariamente a rebasar, en la época que abarca nuestro estudio, el contexto libresco tradicional, y, por consiguiente, a plantearse abiertamente la virtualidad de una escritura en las formas múltiples del *no libro*. Expansión, rebasamiento que acaba por «colonizar» la nueva realidad de las *polis* españolas de la época, sometidas al nuevo ordenamiento contrarreformista, persuasivo, *publicitario,* abiertamente dirigido a las masas.

Se trata ahora de situar la escritura *en* el amplio mundo. Metáfora ésta inversa a aquella reafirmada por un Alejo Venegas, en su *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el Universo*[11], el cual ve el propio mundo en cuanto escritura. «Escritura divina», incluso, en donde estrellas y planetas desempeñan el papel del nuevo alfabeto. Esta nueva «lógica imperialista» del *logocentrismo* fuerza el crecimiento de una escritura *esposta,* «monumental», también denominada como «de aparato»[12], que acompaña a las arquitecturas (privilegiadamente, y de manera que se incrementa con el tiempo y el paso al pleno Barroco, a las arquitecturas simbólicas del «efímero de Estado»), y que se da como marco la ciudad española de la nueva fase del catolicismo.

Ciudad aquella urgentemente necesitada desde mediados del XVI de una *resemantización* de los antiguos lugares asociados a lo hebraico o, más generalmente, musulmán (o de «lo indígena», para el caso de la formación de las ciudades virreinales). Ciudad que reivindica para sí un discurso «epigráfico», que subraye en ella sus hitos de raíz absolutista y confesional[13], o, lo que viene a ser lo mismo, los combata por medio de una literatura panfletaria y rebelde, la cual utiliza también el espacio público, pretendiendo asimismo lograr una «lectura de masas».

La inscripción pública, en esta doble genealogía, resulta ser un modo sobresaliente de escritura *visibilizada* (a través de sus variadas for-

---

[11] Salamanca, Pedro Laso, 1572.

[12] Definida por A. Petrucci, particularmente en su *La scrittura. Ideologia e representazione,* Turín, Einaudi, 1986.

[13] Y sobre la que he planteado algunas observaciones en mi «La ciudad escrita. Fragmentos para una arqueología de la lectura urbana», *Astrágalo,* 2 (1996), págs. 43-50.

mulaciones: filacterias, tablas de la doctrina, avisos, pasquines, edictos...), y supone la aplicación de la *razón gráfica* al espacio de lo político. Con ello un paso de gigante está insinuado aquí, en este proceso de adaptación de la escritura a las grandes masas urbanas, determinando una importante presencia de las escrituras «de aparato», cuya «lectura», ciertamente, estará siempre más vinculada a lo visible y gráfico que a lo desnudamente legible, abstracto y conceptual, adaptándose entonces a un esencial espacio socializado y comunitario de la ciudad, como una suerte de «escritura mural»[14] o, dicho a lo moderno, de *graffiti*[15].

Tal lógica de la escritura pública o «escritura popular»[16] opera desde luego parasitando los hitos y lugares de memoria que la urbe alza para su reconocimiento, pero trasladando esta lógica apropiacionista al puro espacio de la representación *in extenso,* es decir, al territorio de la pintura; es allí donde la escritura y el discurso que ella abre son, ya, antes que otra cosa, *grafismo,* y donde la letra se ejecuta, ahora, por novedad, más con el pincel que con la pluma[17].

Mientras este proceso expansivo convierte el *grafos* en *grafito,* otras determinaciones en el sistema de la escritura presionan desde los primeros años de asentamiento de la imprenta. Lo hacen en ese momento en el sentido de procurar una reordenación del material tipográfico, dispuesto ahora bajo los auspicios de una nueva *razón* o *lógica gráfica* que entretanto se va constituyendo.

---

[14] Cfr. J. Simón Díaz, «La literatura mural», en J. M. Díez Borque (ed.), *Culturas en la Edad de Oro,* Madrid, Editorial Complutense, 1995, págs. 169-179.

[15] Sobre este subgénero en la época que estudiamos, véase F. Gimeno Blay y M. L. Mandingorra (eds.), *«Los muros tienen la palabra». Para una historia de los graffiti,* Valencia, Universitat de Valencia-Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita, 1997. Se trata de una apertura de «escenarios» de la escritura, en los que los dominios íntimamente sicológicos de la página no son más que una parte en una más global lógica o «razón gráfica». Véase A. Castillo Gómez, «La fortuna de lo escrito. Funciones y espacios de la razón gráfica (siglos XV-XVII)», *Bulletin Hispanique,* 100/2 (1998), págs. 343-381.

[16] Sobre este concepto, véase F. Gimeno Blay y V. Escartí, «Los testimonios cronísticos del uso de las escrituras populares —escrituras criminales en la Valencia del siglo XVII», en *Alfabetismo e cultura escritta,* 1 (diciembre 1988), págs. 23-38.

[17] ¿Pincel o pluma como instrumento de la ejecución del texto? Ello dará juego en el Siglo de Oro a una evidente tensión dialéctica que crea todo un campo metafórico analizado por A. Egido, *La página y el lienzo. Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco,* Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989, y, también, F. Gimeno Blay, «De scripturis in picturis», en *Fragmentos,* 17-18-19 (1991), páginas 176-183. Para una visión universalista de la relación, véase M. Butor, *Les mots dans la peinture,* Ginebra, Albert Shire Éditeur, 1969.

Se trata, obviamente, de colaborar con lo que se sabe respecto a la *psique* lectora; de ayudar, favorecer, los procesos de asimilación y somatización del material impreso. Ello, para empezar, en dos contextos singulares por su importancia y peso en el campo de la producción del Siglo de Oro. Por un lado, el campo del conocimiento enciclopédico, y, por otro, el extenso dominio de una literatura de carácter devocional, en búsqueda siempre de facilidades para una mayor somatización y «vivencia» en la representación de sus contenidos propios, para lo que se apoya en una brillante tradición figurativa, que hace que la letra en uso sagrado tenga una suerte de autonomía, mientras su propia *virtus* o «aura» la lleva a romper de continuo la convencionalidad lineal en que se encierran las cajas de escritura.

Es del todo evidente, para empezar con el dominio del discurso científico y enciclopedista que hará eclosión en la era barroca, que la disposición gráfica del concepto es intrínseca a la transmisión de sistemas de conocimiento dependientes de una organización taxonómica de su campo, y, por lo tanto, su expresión y representación se encuentran necesitadas siempre de una sistematización y metodización que se muestre en el orden de lo visualizable[18]. Cosa que se evidencia desde antiguo en lo que fue la peculiar disposición gráfica que adoptan las enciclopedias medievales[19], que tal vez tengan en el caso del *liber figurarum* joaquimita su apoteosis[20], pero en donde, en todo caso, son también determinantes las aportaciones isidorianas, con su cultivo del «árbol» o *stemma* como lugar —*locus*— figurativo ideal para alojar conceptos ordenados.

Estos modos de la ordenación y presentación de contenidos afectarán a toda la órbita de saberes reglados que comienzan su andadura en la explosión hermenéutica que se produce a comienzos del siglo XVI. Incluso en los saberes más técnicos —y quizá justamente en razón de ello—, se impone en la transmisión de los mismos una determinación o imperativo *gráfico*. Algo que, por ejemplo, resulta presente en los tratados de anatomía, en los que la necesidad de ubicar en unas *figurae* una identificación precisa y una descripción completa fuerza a

[18] B. Latour y J. Noblet, *Les vues de l'esprit: visualisation et connaissance scientifique*, París, Culture Technique, 1985.

[19] Sobre las mismas ha escrito M. Praz, «Enciclopedias medievales ilustradas», en *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 206-229.

[20] Un estudio aborda la nueva figuración que se propone desde el texto de De Fiore, el de F. Troncarelli, «A Terrible Beauty. Nascita ed evoluzione del *Liber Figurarum*», en *Florensia. Bolletino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, 11 (1997), págs. 7-40.

una reordenación íntegra del material tipográfico, en una suerte de composición alegórica de *homme lettre,* al estilo de la representada en el *Champfleury* de Geofrey Tory; cosa que también sucede entre nosotros en el temprano tratado anatómico de Pedro Pomar, *Articella nuperrime impressa*[21].

Pero es en el propio sistema expositivo del discurso barroco, en aquellas obras de la filosofía que provienen del espacio y esfera de influencia lulista, donde los diagramas y «ruedas» explicativas que integran la textualidad quedan referidos a un uso cuasi mágico y animista, tal como en el caso del tratado de Alonso de Zepeda y Andrada, *Árbol de la ciencia*[22], y, por otra parte, también en las grandes enciclopedias del pleno período barroco, como el *Pharus scientiarum*[23], de Sebastián Izquierdo, donde se instrumentan brillantes soluciones gráficas que, por así decir, «diagramatizan» radicalmente el espacio de conocimiento, sustantivando así un modelo propio de *impaginación,* a la cual podemos denominar, por su complejidad estructural y pretensión totalizadora, justamente «barroca».

Por lo que hoy conocemos de los sistemas de memoria artificial, que se imponen en todos los niveles pedagógicos de la época[24], la integración del saber ordenado se produce siempre sobre la realidad síquica de un *locus* o «lugar figurado» (conocido como las «estancias», «predicamentos»... de que abundan las *ars memoriae,* en realidad metáforas mentales de las páginas), en el que se sobreimprime a modo de cartela o *legendum* un texto (a menudo sólo marcas, letras, disposiciones alfabéticas...); texto que ha perdido el *habitus* en que se mueve su configuración lineal, y hasta su articulación sintáctica, y se somete allí a una nueva disciplina.

Leer nemotécnicamente es trenzar y construir un espacio interior, donde la escritura adopta una suerte de polidimensionalidad que favorece el proceso de su somatización, al requerir del ojo un desplazamiento en profundidad por un campo virtualmente creado; aquel, precisamente, donde la *imaginativa* despliega sus fantasmas. De este modo los índices, llaves, *stemmas* y taxonomías en que sobreabundan los tex-

---

[21] Lyon, Jacobum Myt, 1519.

[22] Bruselas, Francisco Foppens, 1663.

[23] Lyon, Claude Bourgeant, 1659.

[24] Sobre las relaciones de las imágenes simbólicas con las técnicas de memoria artificial, puede verse mi *Teatro de la memoria. Siete estudios sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII, op. cit.,* y alguna ampliación en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica..., op. cit.*

tos científicos barrocos se ven determinados por el hecho de ofrecerse a una lectura que debe en realidad «fijarlos», ubicándolos en los límites de un espacio imaginario.

Locus memoriae organizado al modo de un escenario virtual, donde la letra impresa pasa a formar parte de un animado «teatro» interior. Lo específicamente gutenbergiano aquí adopta, más que la forma de una «galaxia», la de una «constelación», donde las letras de la página se reordenan, siguiendo una observación de Pascal, en una suerte de nuevo universo cuya circunferencia no está en ningún sitio, mientras su centro se encuentra en todos los lugares.

Podemos considerar textos técnicos, que enseñan los secretos para una inscripción o «escritura mental», como sucede con el *Fénix de Minerva y Arte de la memoria*[25], de Velázquez de Acevedo, bajo la perspectiva de que constituyen auténticos prontuarios en donde se ofrece este delicado paso que supone, por un lado, la fragmentación desconstructiva de la linealidad del orden tipográfico de «llegada», para, en un segundo momento, en su dispersión y reubicación, lograr fijar en el *aula ingenti memoriae* de tradición agustiniana las «signaturas» del mundo[26].

Esta nueva virtualidad que la letra presenta en cuanto marca, signo, *cifra* casi criptográfica de los *corporalia* o realidades del mundo, hace también de la disposición gráfica instrumento ideal para la *devotio moderna*, que busca abandonar el registro frío de una «letra que mata» (Eclesiastés), y llegar a posesionarse del «espíritu vivo» del hombre[27].

Siguiendo de cerca una tradición presente en los textos sagrados, que determina la realidad de una *Biblia figurata*[28], y que afecta, entre otros, tanto al libro de Lamentaciones de Jeremías, como a la estructura de los Salmos o la del propio Psalterio, la «organización abecedaria» del texto de devoción se hace una realidad temprana entre los tra-

---

[25] Madrid, Juan González, 1626.

[26] Así se ordena por entonces una enciclopedia sintética visual de la que ha dado cuenta J. C. Schmitt, «Les images classificatrices», *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 147 (1989), págs. 311-341.

[27] La estampa de devoción aunará indisolublemente en el espacio de la Contrarreforma al texto y a la imagen. Como ocurre en el ejemplo justamente famoso del «Monte Carmelo» caligramático que trazara san Juan de la Cruz, y que nos es conocido a través de dos interpretaciones: la manuscrita, de mano del presbítero Francisco de Arredondo (BNM, ms. 6.296) y la lámina abierta por Diego de Astor para la edición de las *Obras* sanjuanistas de 1618.

[28] Así denominada por M. Halle en su estudio «Un poema pictórico de la Biblia», en T. Culler, J. Derrida (eds.), *La lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989, páginas 75-83.

tados hispanos cuyos contornos cronológicos exploramos. Ello está determinado de nuevo por una evidente necesidad del texto de ser «encomendado a la memoria» *(emendatio memoriae),* con la que el orden del alfabeto crea un estrecho vínculo. Así, textos como el *Abecedario espiritual*[29], de Francisco de Osuna, por la línea de los franciscanos, como los *Abecedarios espirituales*[30], de Fray Juan Sanz, por la parte de la orden carmelitana, organizan ya desde muy temprano la materia de su discurso según esta premisa de determinación visual, con largas consecuencias en el plano de la recepción[31].

Pero en lo que son otros ámbitos de la literatura espiritual, sucede entonces que disposiciones textuales como las que adopta un libro destinado a alcanzar una honda influencia, los *Humanae Salutis Monumenta,* la obra que Arias Montano publica en la imprenta plantiniana en 1571, suponen también la introducción de novedosas fórmulas que determinan nuevos modos y procesos de lectura. Heredero directo de las disposiciones tridentinas, en lo que hace referencia a la representación persuasiva de los contenidos de la doctrina, y mostrando un dominio poco común en la utilización de los recursos visuales y gráficos de una imprenta a su servicio, los *Monumentos de la salud del hombre* secuencian y entrelazan profundamente los códigos icónico-lingüísticos en que se basa el armazón formal de la obra, dando cuenta del nuevo *poder de la imagen*[32]. Como ha sido visto[33], es esencial en ellos una interpretación de la retórica corporal de las *figurae,* propuestas a lo que, más que lectura, se presenta ya como operación de *ruminatio.* Constituyen, así, nuevos modos de «leer» la estampa, combinada con el texto exegético, que identifica en ella y aísla «engramas» o unidades icónicas con significación completa, al objeto de «declararlos» a través de los textos de las *odas* montianas, reforzando la realidad de una lectura «mixta».

Un paso más adelante en esta estrategia lo supone la obra, en algunas de sus ediciones vinculada a la plantiniana, del jesuita Jerónimo Nadal. En el Amberes de 1593 ven la luz las *Evangelicae Historiae Ima-*

---

[29] Burgos, Juan de Junta, 1542.

[30] Valencia, Crisóstomo Gárriz, s. a.

[31] De lo que ha dado cuenta M. Quirón García, «En torno al método del *Abecedario.* Orígenes y evolución hasta el siglo XVI», *Analecta malacitana,* XXI/2 (1998), págs. 573-599.

[32] Para un análisis general de la influencia de las imágenes en la imprenta, véase L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses,* París, Seuil, 1993.

[33] Por ejemplo por J. Alcina, «Los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano», en L. González Canseco (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano, 1598-1998,* Huelva, Diputación, 1998, págs. 111-147.

gines[34]. En lo que es una ingeniosa disposición del material tipográfico y de las planchas de las láminas, que se inspira en la constitución emblemática tripartita (cuerpo, *pictura,* lema), Nadal ajusta las leyendas en el interior de las distintas «escenas» evangélicas, que quedan marcadas por unas letras alfabetizadas que remiten a la «declaración».

En la senda abierta por la «composición de lugar» ignaciana, se ofrece aquí un dispositivo gráfico para una meditación secuenciada, que está sometida a un transcurso espacial y temporal de régimen interior. Estas mismas disposiciones, que marcan pautas para una lectura que ya no se dirige a la exclusiva carga lineal del texto, sino que se complementa con un superior entramado de códigos, así como con otras estrategias de ubicación de los signos, son las que vemos también realizarse en un libro que resume la renovación que experimentan en este sentido las técnicas evangélicas seguidas por los franciscanos en el Nuevo Mundo. Diego Valadés participa del nuevo espíritu de las congregaciones romanas que, en las últimas dos décadas del siglo XVI, desean introducir un giro en los métodos de enseñanza integradora de indígenas, a los efectos de una «segunda» colonización por el espíritu o «conquista del imaginario». La obra de Valadés —la *Rhetorica Christiana*[35]—, como, a esos mismos efectos, pero esta vez fuera de España, la de Gian Battista Eliano —*Dottrina Christiana... con figure per instruttione de gl'idioti*[36]—, que la sigue, son monumentos a una nueva hermenéutica, la cual, con sus alfabetos y técnicas de memoria artificial en las que se asocian imágenes y palabras, evidencia hasta qué punto se impone en la época una praxis lectora con apoyaturas eminentemente gráficas. Algo sumamente útil, tanto en los pueblos previamente no alfabetizados, y sujetos a un proceso de colonización, como de cara a esas masas populares que configuran, esta vez en la metrópoli peninsular, una suerte de «Indias interiores»[37].

Quizás sea, como luego veremos, la nueva conciencia de un universo infinito y multipolar que liquida las poéticas cosmológicas clásicas lo que fuerza, en el campo de la escritura, la lenta confirmación, a partir de fines del siglo XVI, de unas poéticas textuales «extravagantes»

---

[34] Sobre ellas, sigue siendo clásico el estudio de A. Rodríguez de Ceballos, que las edita en Barcelona, El Albir, 1975.

[35] *Op. cit.*

[36] Roma, Vincenzo Accolti, 1587.

[37] Y entonces, la razón o «lectura gráfica» se impondrá siempre en los textos que circulan entre el Viejo y el Nuevo Mundo, como sucede en ese monumento icónico-lingüístico que es la *Nueva Crónica y buen gobierno* de Pomá de Ayala (J. Murra, R. Adorno y J. Urioste [eds.], Madrid, Historia 16, 1987).

con un reforzamiento del sentido que alcanzan las elecciones sobre el material tipográfico y un énfasis novedoso en la estructura «combinatoria» de las formas. Pero no menos la exploración de este nuevo campo reclama también una configuración «narcisista», manierista del imaginario barroco hispano. Una tendencia general del Barroco hispano a desembocar en lo solipsista, en lo extravagante y en lo «bizarro».

Bizarrías de la escritura o «de las vanas sutilezas»

No parece que Antonin Artaud pudiera dejar de tener razón cuando contraponía a un sentido profundo y destructivo de la subversión lingüística que encarna cierta poesía otro tipo de desorden más superficial que, ejercido como un juego, en nada sustancial venía a alterar la lógica implícita en el lenguaje clásico. «Yo no amo —escribía— los poemas o lenguajes de superficie que respiran los ocios o logros de un intelecto que se apoya en el ano sin poner el alma o el corazón»[38]. Valga la referencia escatológica para señalar en ella, al modo en que nos ha mostrado el sicoanálisis, cuanto de narcisismo y de actitud solipsista hay en las exhibiciones lingüísticas de ingenio. Y valgan «alma» y «corazón» para designar en cambio aquí cuánto puede haber también de empeño y riesgo en la aventura de explorar los límites de una lengua.

En efecto, el juicio de Artaud sirve para cortar limpiamente dos tiempos diversos, lo que entre nosotros ha sido reconocido con una expresión afortunada: «La poesía experimental antes de la poesía experimental»[39]. Se trata de un corte del que da testimonio de primera mano el Valéry que asiste asombrado a la novedosa explicación mallarmeana sobre la profunda significación que cobra el libre juego de las letras sobre la superficie blanca, en lo que es el primer poema experimental moderno: «Un golpe de dados»[40] («Creo sinceramente —escribe— haber sido el *primer hombre* que ha visto esta extraordinaria obra»). Ese momento inaugural, y al tiempo liquidador de todo lo que le pre-

---

[38] La cita está extraída de G. Deleuze, *Logique du sens*, París, Minuit, 1964.

[39] Véase V. Infantes, en *Encuentros con la poesía experimental*, s. l. [pero Torrelavega], Euskal Bidea, 1981, págs. 100-131. Y, también, A. Zárate, *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1976.

[40] El lector lo podrá encontrar en P. Valéry, *Estudios literarios*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, págs. 194-202.

cede, ha hecho que retroceda hacia la sombra todo el trabajo de los poetas de aquella primera edad nuestra, los cuales han sido sistemáticamente excluidos de esa búsqueda «fuerte» de la experiencia de los límites que caracteriza entre nosotros a los que en propiedad llamamos «modernos» *(después* de aquellos otros modernos).

Habiendo perdido su consideración entre los filósofos del lenguaje, se entiende que los ejercicios de una Minerva estrambótica sólo logren interesar a los eruditos académicos y a los bibliófagos de toda clase. Aun a éstos, ciertamente, como se aseguraba de Licofrón «el Oscuro», los primeros experimentalistas les han de parecer prodigios de oscuridad, que fatigan extremadamente el ánimo del lector, mientras ponen los suyos en tortura para ostentar originalidad y rareza. El calificativo con que un teórico ilustrado, Muratori, despachaba al teórico «oscuro» que había sido Caramuel —*magnus in minimus* [«grande sólo en lo despreciable»]— resume muy bien lo que es una actitud generalizada de las «poéticas de las Luces», frente a los ejercicios de «vanas sutilezas», avalados desde aquellas otras que predicaron el exceso y la falta de contención manierista y las formas extravagantes de un *barroco figural.*

Hundido y ciertamente perdido el discurso de aquel primer hispano «experimentalismo» *avant la lettre,* no podemos decir que no sea ello debido a ese «apoyarse en el ano» que tan manifiesto es en su estética y ética productiva; pero, en otro sentido, un cierto desdén de esas experiencias del Parnaso aberrante de las letras del Siglo de Oro por parte de la epistemología actual es claro que está determinado por la percepción que la sensibilidad posmoderna demuestra hacia lo que, siendo mero juego formal, no alcanza nunca —o lo hace raras veces— la calidad de un verdadero *juego conceptual,* de un *juego del lenguaje* (en términos wittgensteinianos), y ya no tanto del «lenguaje del juego» (en referencia a una mera pirotecnia verbal), al que hay que dar, en efecto, por trascendido, superado en la hora actualísima en la que nos encontramos.

Pero una vez desacreditada esa tradición en virtud del poderoso argumento artaudiano, y de lo que han sido sus sucesivas revisiones por la filosofía analítica del lenguaje, es lo cierto que aquélla permanece ahí, en la memoria de la historia, y esa su presencia testimonial en un fondo de no bien conocida cartografía fuerza la necesidad de una explicación (hoy ya no meramente formalista), que dé cuenta de una vez de su existencia misma, en función en esta ocasión de un más amplio «campo literario» y, hasta si cabe, en el caso español, en función de una *idiosincrasia,* de una ideología, e, incluso, de una sociología de las formas literarias.

¿Creeríamos que la proliferación en nuestra lengua de esos juegos formalistas de ingenio poético en la Edad Moderna se debe a una natural disposición a la agudeza, a lo raro y peregrino, que degenera también en esa pasión por la singularidad, la excelencia y, en definitiva, lo aberrante y lo anómalo, que Maravall definió en su día como patrimonio del sempiterno barroquismo español?[41]. Extremando el argumento indigenista, que confía en la realidad de la existencia de un auténtico *furor ingenii hispano:* ¿es posible creer que entre nosotros ha estado siempre la patria de los poetas descarriados, de los modelos de un «grado fiero de la lengua», a los que saludan y saludarán los decadentes de todos los tiempos, y entre los que tenemos entonces que situar como fundadores a Ausonio, Juvenal, Marcial y, sobre todo, al gran Lucano, todos ellos autores de *nuggae difíciles,* de poemas visuales y estrambóticos?

Puede admitirse este componente idosincrásico, pero no será menos verdad también que es la propia singularidad del sistema todo del saber en España, de su peculiar institucionalización en las universidades escolásticas, la que determina y empuja a usos perversos, delirantes y en cualquier caso llenos de «calígine». Es toda una pedagogía del «jugar del vocablo» (Gracián) la que desemboca, en efecto, en unos «excesos del estilo español»[42]. La «península metafísica» vive inmersa todo el tránsito de la Edad Moderna en el espiritado lenguaje escolástico, que es el idioma de las elites cultivadas. Una visión del conocimiento excesivamente verbalista, logomáquica y alejada de los *realia* (de los hechos de la realidad) aparece pronto decantada en el sistema de las escuelas mayores españolas. Las sutilezas silogísticas devienen escritura macarrónica y *galimatías,* que es el lenguaje propio de los «gallos», de los clérigos, de los eruditos, y también, claro está, el lenguaje de los poetas oscuros, impracticables, aquellos que fragmentan la tipografía en infinitos juegos de agudeza visual.

Pero finalmente no puede soslayarse el hecho de que, para quien se acerca a esa poesía experimental de la Edad Moderna, donde una determinación o vector gráfico y caligramático es esencial, ésta no se encuentra concebida —de nuevo Artaud, de quien aquí no queremos se-

---

[41] Véase *La cultura del Barroco, op. cit.,* y, ya específicamente sobre el carácter omnipresente de las formas barrocas entre nosotros, naturalmente E. D'Ors, *El barroco, op. cit.*

[42] Véase una caracterización de la lengua española del Barroco, en tanto sobrepuja y aun excede la contención renacentista, en R. Menéndez Pidal, *La lengua castellana en el siglo XVII, op. cit..*

paramos— «con el corazón o el alma», sino que, contrariamente, hay que destacar en ella sobre todo el funcionamiento asombroso que alcanza esta vez como lenguaje oficializado, ritualizado. Vale decir: lengua de casta, artefacto puramente exhibitorio y hasta propagandístico, que lo mismo sirve para difundir la lectura conservadora del universo que practican quienes se disponen a ejercer su efectivo dominio simbólico[43], que para reafirmar el aparato cortesano en los momentos delicados de la efeméride real[44].

Tal vez suceda que la poesía experimental se vea obligada a conmemorar siempre el origen mítico que se le atribuye; y ello en cuanto don conectado a la figura de la realeza a través de ese Porfirio poeta, quien salvó la vida regalando a Constantino sus bellos caligramas. El caligrama antiguo, el *technopaegnion,* las formas del *rebus,* expresan así, desde muy temprano, lo que es su servidumbre al sistema de valores establecido, afirmándose antes como lenguaje-espejo —como *lengua de(l) poder*— que como una posible lengua de la alteridad, abierta a lo no-conocido, a lo inefable e indecible. Así, con toda razón, Lope podía consagrar este destino «propagandístico» que el manierismo poético experimental de su tiempo ostentaba observando: «¡Quán bién están los ieroglíficos en las fiestas de los santos!» *(Iusta poética [...] a San Isidro...).*

Le lieu —en efecto— *c'est le message.*

Hasta aquí el débito de esa tradición —experimental y gráfica— barroca, en principio exigente y extremada; el debe y hasta el «menos» que le achacamos (incluyendo ese su ponerse al servicio de las hagiografías oficiales). Un intento de reconstrucción de los esquemas conceptuales que la determinan tiene, sin embargo, que poner el énfasis en una serie de estrategias complejas que también la condicionan en su existencia, y sobre las que quisiera tender una muy rápida mirada.

La poesía experimental en su primera época moderna se encuentra vinculada a la aparición de nuevos modos de disposición textual, de estrategias espaciales que llevan a una original «puesta en página». Se trata en todos los casos de una potenciación del dominio visual, que marque aún con más precisión el paso que se da de una cultura oral a una preferentemente impresa. El *homo tipographicus* explora las posibilidades que le ofrece la imprenta de tipos móviles, y la poesía se interna

---

[43] De ello trata mi capítulo «*Mundus est fabula:* la lectura de la naturaleza como documento político-moral», en *La península metafísica..., op. cit.,* págs. 56-85.

[44] De todo lo cual sólo quiero ofrecer el testimonio último que nos ha hecho conocer V. Infantes, editando el cartel poético enderezado a la persona de Carlos II, en «Poesía matemática. Un cartel poético para el Rey», *Vértex* (Matáro), 48 (1996), s. p.

pronto por un campo diagramático que le permite operar con una dimensión «geométrica» —ella misma simbólica— que, como veremos, sólo le estaba hasta entonces permitida a algunos lenguajes formales. La noción del *espacio* de la poesía releva en las preocupaciones generales aquella otra del *tiempo* de la misma, mientras la experiencia del leer se fusiona con la del ver, o, dicho de otra manera, se ensayan métodos de aproximación operatoria entre la letra y el icono[45]. Idéntica transferencia se aventura también haciendo pasar el ritmo verbal a la tipografía, en la búsqueda explícita de una suerte de *ritmo visual.*

Las artes poéticas, hijas del tiempo y de la oralidad, se vinculan con fuerza en su era barroca a una noción espacial, que tiene que ver con la aparición de nuevos modos y prácticas de la escritura, algunas de ellas incluso «espectacularizadas», masificadas en el seno del ritual comunicativo[46]. En ese nuevo campo que traza la letra sobre la superficie, hay también un intento de sustituir finalmente la capacidad paradigmática de la lengua oral. Las permutaciones y las valencias que se disponen en el texto experimental, abierto al eje de la selección, sugieren una noción que, superando lo lineal, abra una brecha definitiva en el tiempo de las elecciones, en el de los paradigmas, haciendo de la lectura recorrido, *iter,* deriva en la selva de las combinaciones.

Todo funciona para marcar la existencia del significante, unica *via regia* para penetrar en el santuario de la significación. Así se difracta y complica a su vez también el orden de los signos, por cuanto a la lectura lingüística se sobrepone una observación icónica, aportando esta última un sentido ahora decisivo a la operación compleja que las reúne[47]. Y todo esto se explora como nuevo en una época que muestra su entusiasmo ante las grandes figuras simbólicas del laberinto, de la anamorfosis, y de la idea culminante de que el conocimiento depende de encontrar la manera de «componer un desorden», de un dejarse guiar por la *Urania* personal a través de una anarquía originaria de las cosas.

En este sentido, las formas difíciles y anómalas de la poesía juegan también en lo que es el régimen general del conocimiento de una épo-

---

[45] Para un estudio detallado de esta compleja relación véase, de nuevo, A. Egido, *La página y el lienzo: sobre las relaciones de pintura y poesía en el Barroco..., op. cit.*

[46] De ello da temprana cuenta E. Orozco, «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el barroco. La visualización espacial de la poesía», en *Homenaje a J. M. Blecua,* Madrid, Gredos, 1983, págs. 497-512.

[47] Sobre estos aspectos, propongo al lector, de nuevo, la consulta de mi libro, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica..., op. cit.*

ca: la Edad Moderna. Época que asiste a un cambio trascendental de paradigma. Lo propiamente analógico, la correspondencia *serena* establecida entre las cosas, y, por consiguiente, las metáforas visuales y geométricas que la explican ceden entonces en favor de un modelo complejo y, en rigor, insondable (y, mucho más, irrepresentable).

Lo centrado, equipolente, sometido a equilibrio y precisa descripción, es aniquilado por la ciencia moderna, que propone un paradigma basado en el desequilibrio cosmológico, lo que precipita las cosas —el saber de ellas y lo que es su sistema de representación— en vectores que tienden a representar al infinito y la combinatoria[48]. Así, bien podría resultar el mismo Kepler —al decir de S. Sarduy— quien fuera el verdadero fundamento o piedra angular sobre el que se basa la anomalía gongorina[49].

Mientras, puede decirse que la visión de un Dios sonetista y formulario es reconducida, en el seno del sistema barroco, hacia la nueva sospecha de que, más bien, nos hallamos ante un *Dios metamétrico,* el cual, lejos de operar con el repertorio manido de fórmulas tradicionales, por sí mismo explora su genio creativo elaborando sus monstruosos anagramas, sus grandes producciones jeroglíficas o, en cualquier caso, sus muy bellos «romances nudos». El verso (en esta poética logogrífica) deviene *uni-verso.* Caramuel mismo, el gran teórico de las formas difíciles y las figuras deslumbrantes, encontrará la base de esta identidad efectiva entre las composiciones denominadas «proteos» —y en general de toda la variedad inmensa de la «teratología» verbal—, y la máquina misma del universo, sometida al principio de una creatividad artificiosa. En efecto: «Tota igitur mundi machina proteo est plena.» Proteo y la metamorfosis general gobiernan la máquina del universo. Todo es cambio, todo resulta producto de una combinatoria de signos, que la disposición del texto debe ahora *declarar.*

La nueva lógica poética de la época se mueve en consecuencia hacia el registro de esos «tropos monstruosos y grandes transformaciones poéticas» de las que hablaba G. B. Vico en la sección segunda de su *Nueva ciencia.* Éstas son las «formas informes» que demanda un tiempo que deja atrás las certezas y las estabilidades, mientras se interna en una gramática, en una sintaxis y en una métrica «abiertas», y todo ello bajo los mismos cielos que las lentes comienzan a descubrir detrás,

[48] Véase el reciente libro de Benévolo, *La captura del infinito,* Madrid, Celeste Ediciones, 1996.

[49] La cuestión ha sido tratada en *Barroco, op. cit.*

siempre más allá —*meta*— de los ya conocidos. Todo deviene laberinto, en efecto.

Musa (meta)métrica

Para operar este efecto de infinitud combinatoria, esas poéticas se basan en una desconstrucción de la cadena lineal de la escritura, asentando los principios de una nueva lectura basada en el morfemograma como núcleo. Ello arraiga en un campo hispano que, al decir de Curtius, es el heredero natural del fundador manierismo latino. Campo o dominio de la novedad figurativa, que recibirá su primera configuración teórica autóctona en el tratado de Díez Rengifo y su sanción en la graciana *Agudeza y Arte de ingenio.*

Ciertamente, el universo es considerado en la apertura misma del período barroco como un poema complejo, como un *logogrifo,* y, en realidad, al modo de una «composición figurada», producto de un máximo *poeta ludens.* Como escribe Juan Eusebio Nieremberg: «Plotino llamó al mundo poesía de Dios. Yo añado que este poema es como un *laberinto,* que por todas partes se lee y haze sentido y dicta a su *Autor*»[50].

Poseída de una dinámica hermenéutica que se apoya en la *analogía*[51], toda una parte de la poética se desplaza hacia el terreno de la composición artificiosa, que implica fundamentalmente una atención hacia el espacio «esceno-gráfico», que, en numerosas ocasiones, y a través de juegos caligramáticos, imita los objetos del mundo, los *realia,* y da al poeta el poder no sólo de nombrar la cosa, sino de evocarla y traerla a los ojos en cuanto figuración icónico-textual. Se trata de una tendencia que, en su extremo, tiende hacia una extraversión o retraducción del texto lineal oculto en la imagen que puntualmente lo simboliza, como sucede notablemente en los «romances mudos»[52].

Todas estas operaciones dificultan el hecho de una lectura estabilizada y convencional. Al contrario, es el «elogio de la dificultad» el que explícitamente ocupa ahora el campo de invención barroca, y encuentra aquí, en las estrategias *des* y *re* constructivas, en la mixtura de códigos y en el dominio de unas «formas difíciles del ingenio

---

[50] *Curiosa y oculta filosofía,* Madrid, Imprenta del Reyno, 1633.

[51] Véase M. Foucault, *Las palabras y las cosas, op. cit.*

[52] Para una análisis de estas formas, véase M. C. García de Enterría, «Retórica popular y retórica culta en el Barroco: un texto de 1662», *Studi Ispanici* (1981), págs. 229-245.

literario»[53], su plena justificación, en cuanto émulos de un misterioso *protoespíritu* creador.

En este contexto, la anamorfosis, producto central de la nueva óptica barroca[54], se presenta como una suerte de procedimiento maestro, en el que las operaciones de descodificación alcanzan lo que van a ser sus formas más sofisticadas. En consonancia con esta nueva preeminencia de la mirada compleja, la lectura anamórfica, metafóricamente, se propone también como la única lectura posible del mundo, pues instituye en él el juego de los sentidos en profundidad, deslizándose por los terrenos de la criptografía y la esteganografía de la que trata Caramuel, apuntando, al final, hacia una suerte de «surrealismo» generalizado, al que se inclinan también tanto las imágenes de época como los discursos[55]. Leer es leer lo que está *oculto* (pero enigmáticamente revelado en el signo)[56]. Las formas de lo anagramático (traslado, en lo discursivo, de la anamorfosis plástica), a través de su variedad infinita, de la que da prueba el libro de Alonso de Alcalá, *Iardim anagrammatico*[57], ofrecen, efectivamente, como escribe Gracián, el «pasto ideal del alma».

Pero quizás esta «lectura gráfica» que exploramos alcance en el corpus de la literatura emblemática española del Siglo de Oro[58] su más amplio espacio de realización. En efecto, puede decirse que la organi-

---

[53] Del total de las cuales R. de Cózar ha realizado una síntesis en *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario,* Sevilla, Carro de Nieve, 1991.

[54] De la que ha tratado J. Baltrusaitis, en *Anamorfosi o Thaumaturgus opticu,* Milán, Adelphi Edizioni, 1990. Sobre el principio de la anamorfosis puede consultarse mi capítulo a ello dedicado en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica..., op. cit.* Resulta también interesante a estos efectos el análisis que C. Nicolás ha realizado en *Estrategias y lecturas: la anamorfosis de Quevedo,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986. Para un contexto mucho más general de la cuestión, véase D. Preziosi, «The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive», en *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science,* New Haven/Londres, Yale University Press, 1989, capítulo 3.

[55] En lo que respecta a las imágenes, G. R. Hocke ha explorado el vasto campo de un surrealismo barroco (o de un barroco surrealista, ello en su *Labyrinthe de l'Art fantastique. Le surréalisme dans la peinture de toujours,* París, Éditions Gonthier, 1967). En lo que se refiere a un más vasto campo cultural, véase J.-C. Margolin, «Aspects du surréalisme au XVI siècle: fonction allégorique et vision anamorphique», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* 39 (1977), págs. 503-530.

[56] Así la enigmística se convierte en clave interpretativa del espacio escrito de la Edad Moderna. El desciframiento de los sentidos ocultos del texto/mundo es la natural empresa humana. Véase sobre ello A. M. Lecoq, J. Roubaud, «L'Educazione enigmística», *FMR,* 61(1998), págs. 15-43.

[57] Lisboa, Officina Craesbekiana, 1654.

[58] Catalogada por P. F. Campa, *Emblemata hispanica. An Annotate Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700,* Durham, Duke University Press, 1990.

zación del discurso en un *emblema triplex* supone una disposición gráfica donde se integran en armonía y eficacia antes desconocida los códigos lingüísticos y los icónicos, en una sintaxis superior que se ofrece a una lectura avanzada o de elite. En la estela de lo inaugurado por Alciato, en obras tempranas hispanas, como la *Publica laetitia*[59], de Gómez de Castro, veremos cómo la lengua sirve de «anclaje» a la lectura de la imagen (ello en el caso del *lemma* o *inscriptio),* mientras «revela» en ella sentidos precisos (a través de la *subscriptio* o *declaratio).* Podríamos decir también que la imagen comprime significación, mientras que el texto (particularmente a través de la *narratio philosophicae)* la expande. El emblema supone en ese sentido el cierre del hiato y de la separación férrea entre palabras e imágenes, y fuerza una lectura segmentada que se «mueve», siguiendo pautas precisas, por las secuencias en que ha sido fracturado el «discurso mixto».

Las formas infinitas en que se articula el registro emblemático —entre ellas notablemente los jeroglíficos y empresas— conectan un campo o dominio particular, al que bien podemos denominar «literatura simbólica ilustrada», que se mantiene a lo largo del Siglo de Oro como el género principal en cuyo marco se produce la construcción mitopoética y ética de la compleja cosmovisión barroca[60]. Ello justifica la importancia creciente que se le dedica y la centralidad que se le supone, tanto en los planos conceptuales e ideológicos, como en lo que se refiere a su contribución a la cristalización de un nuevo espacio escrito[61].

Mientras, el nuevo interés por este segmento peculiar de la cultura del escrito altomoderno señala en él una tendencia enciclopédica, y revela cómo la pretensión de este género emblemático tal vez sea la de proponer una lectura integrada del mundo, siendo su designio un procesamiento general de las imágenes tanto del mundo natural cuanto artificial, al objeto de establecer el conjunto de los valores o lecturas simbólicas de las mismas, para lo cual necesita del instrumento de un lenguaje verbo-visivo[62]: «Propongo a V. A. —escribe Saavedra Fajardo, en sus *Empresas*[63]— la *Idea de un Príncipe Político Cristiano* representada

---

[59] Toledo, Juan de Brocar, 1546.

[60] Véase particularmente mis *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica..., op. cit.*

[61] Para un estado de la cuestión, S. López Poza, «Los estudios sobre emblemática: logros, perspectivas y tendencias de investigación», *Signo. Revista de Historia de la Cultura escrita,* 6 (1999), págs. 81-96.

[62] Catalogado por A. Bernat y J. Cull, *Emblemas españoles ilustrados,* Madrid, Akal, 1999.

[63] «Al príncipe», Mónaco, Nicolao Enrico, 1640.

con el buril y con la pluma, para que por los ojos y los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V.A...»

Así, lo emblemático se convierte en el dominio formal perfecto, sobre el que trabaja una nueva determinación tendente a hacer más profunda y *somatizada* la lectura[64]. Es en cierto sentido una suerte de síntesis ideal y perfecta de toda la orientación del espacio gráfico altomoderno que estamos revisando. Al proponerse como fórmula visual determinada por la concepción estética; al cultivar la eficaz referencia analógica presente en la *pictura;* al establecer rupturas de código, que alientan la dificultad; y al alternar también secuencias y hasta idiomas y tipologías de letras diversas, todo ello en los contornos de la antigua caja de escritura, a lo que se aspira con ello es a implicar estratos sicológicos cada vez más profundos.

Es de este modo como la emblemática sintetiza idealmente en el Siglo de Oro lo que bien puede ser el *desideratum* de lo que se propone en realidad la lectura que trabaja el plano de representación material, en cuanto emergencia gráfica y pasaje *de* y *al* mundo de las ideas (restituyendo el antiguo y prestigioso reino de lo *ideográfico,* al fin). Dicho en un lema al uso de la época; en efecto, la «lectura gráfica» realiza un camino, el que va: *Per visibilia ad invisibilia.*

La senda hermenéutica

Es así como la poesía experimental trata de expresar entonces el nuevo universo que la aparición de la ciencia moderna —o la intuición de lo que son sus premisas básicas en cuanto a supresión de antiguas suposiciones— revela crudamente. La inestabilidad, la dificultad y el enigma que envuelve todo demandan una fórmulas creativas que acompañen la nueva percepción de que el lugar de la cultura es el lugar también de lo arduo, de lo oscuro, de lo difícil, y aun de «lo prodigioso»[65].

La vieja legibilidad de los signos se ve así sustituida por una operación que se mueve en lo hipotético, en lo inseguro, que no puede dar fe de las interpretaciones, porque éstas se revelan como infinitas, suje-

---

[64] Y entonces su conexión con la actual *iconosfera* de la publicidad la hace a aquella el origen genealógico de ésta. Sobre ello consultar las *Actas del Congreso Relaciones entre textos e imagen en la Edad Moderna y Contemporánea. Del emblema a los medios de masas,* Cáceres, 1996, en prensa.

[65] Así titula su estudio A. Hatherly, *A experiencia do prodigio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVII,* Lisboa, Imprenta Nacional, 1983.

tas a una combinatoria eterna, de caracter leibniziano. En efecto: *obscurium per obscurius*. De ahí procede pues la sustancia íntima del intento experimentalista altomoderno, en cuanto determinado a dar cuenta, a través del delirio formal y las proporciones efectistas y retorizantes, de esa rotura del paradigma y de la correspondiente emergencia de unos fenómenos todavía no conceptualizados o sometidos a una tradición asentada de conocimiento[66].

Ello propicia simultáneamente una aureola hermética, que desciende entonces y acompaña estas nuevas producciones de un Parnaso, el cual se ha tornado definitivamente en un anómalo reino de excepción, donde los príncipes de los artistas y productores simbólicos lo son, en efecto, «de las tinieblas». En esta impostación nueva que por entonces recibe lo poético, podemos observar la vuelta imprevista de un sentido de lo que es la lengua poética, la cual, habiendo iluminado su primera andadura histórica, desapareciera después: la poesía es excepción siempre, siempre experimento, pues en su lengua y a través de ella se expresa lo profético y aun lo numinoso. Las formas difíciles, lo raro y peregrino, la tensión misma de convocar figural, analógicamente, el referente del que habla, son, por entonces, los parámetros únicos susceptibles de conducir los últimos destellos de lo metafísico[67].

La poética se vuelve *cabalística,* como sucede en el gran monumento a las letras que es la *Metamétrica* caramueliana[68], y el divino artificio de los poetas se asimila al «divino artificio de los prophetas» (L. A. de Carballo). Lo ilegible, en rigor, o aquello que debe ser sometido a un proceso de interpretación extenuante, oculta entonces un mensaje; sus operaciones particulares —la gematria, el notaricón...— regulan una constelación caprichosa y cifrada del sentido.

Por entonces, la criptología se convierte en «lengua de Estado»; mientras el galimatías lo es de la Academia, y el latín macarrónico y degradado sirve para comunicar las cosas de Dios. Todo se lee —sea cual sea su vector particular— en *anamorfosis,* todo deviene laberíntico, sometido a una estética de régimen anamórfico. La poesía se transforma en una suerte de esteganografía o lenguaje criptográfico, y en ella el fu-

---

[66] Sirven para acercar este modo de entender lo enigmático las apreciaciones generales de P. Zumthor, en *Lingua, testo, enigma,* Génova, Il Melangolo, 1991.

[67] Sin llegar a afirmar esto taxativamente, el libro de M. Serra recorre hoy todas las posibilidades históricas de la «teratología» verbal, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario,* Barcelona, Península, 2000.

[68] Sobre este texto-gigante y sus peculiaridades, véase la ed. de V. Infantes de Miguel, *Juan Caramuel. Laberintos, op. cit.*

turo velado se puede leer (recordando quizá en esto de la unidad de lo poético-profético lo apuntado por el Cicerón del libro segundo *De divinatione).*

No contamos entre nosotros con un Nostradamus[69], pero la intención misma que cubren aquellas sus célebres y oscurísimas *Centurias* la podemos ver dispersa en esa legión de poetastros áulicos que generan sus poemas numéricos y cabalísticos en torno a la Casa del Rey, con motivo singularmente de los nacimientos auspiciosos que en ella se producen, o de la «gran muerte» que la sacude, cargada de turbios presagios. Es algo que se deja intuir en los cartapacios y colecciones de poemas reunidos efímeramente en el material de las *relaciones* de época, y que conectan abiertamente la poética con los signos mágicos[70].

Entonces, ante la desmesura del intento, ante la profundidad de la *episteme* que rige esta primera floración de lo metamétrico en la poesía española, cabe a los post-modernos —esta vez sobre Artaud, más allá de él— amar estos «precipicios del decir» (Jerónimo de San José), y cabe, sobre todo, hacer de su misma exorbitancia algo agradable a nuestra edad recapitulatoria[71].

---

[69] Menos, todavía, contamos con un Dumezil que pueda emprender una genial exégesis de la poética profética como la que realiza el antropólogo en su *Nostradamus,* México, FCE, 1989.

[70] Véase un ejemplo de ello exhaustivamente analizado por E. Galindo Blasco, «La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona: una lectura del túmulo y de las poesías, caligramas y jeroglíficos», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía,* 4 (1991), págs. 273-283.

[71] Los caminos semióticos de esta reconciliación han sido trazados con mano maestra por C. Nicolás, «Componentes semióticos de la poesía; el ojo y la lámpara», *Correspondance,* 4 (1995), págs. 30-50.

Capítulo 10

Eros barroco*. Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista

> Si nos, buscando la materia de los amadores, trastornamos la orden de los siglos, en infinito cresçera la obra ca contando nos de esta materia, primero fallesçerá el tiempo que non cosas que digamos.
>
> El Tostado

En los últimos veinte años, ha sido muy notable el incremento de los estudios referidos al ancho campo de la genealogía de la sexualidad, y ello una vez que Eros se ha liberado de la ontología, y se ha revelado que toda su consistencia la cobra de su evolución en la historia. De modo muy singular, la atención hacia una de las figuras en las que esta sexualidad cristaliza en una forma fuerte de socialización, el matrimonio, ha conocido un auge significativo, pues a nadie se le oculta que la célula matrimonial, y el concepto mismo de familia que de ella depende, es el núcleo seminal de la organización económica y social, al tiempo que, por otra parte, esta institución se propone justamente al co-

* Al menos un libro lleva este mismo título: se trata de la *Anthologie de la poésie amoureuse baroque 1570-1620,* realizada por G. Mathieu-Castellani, titulada, en efecto, *Eros baroque,* París, Librairie A. G. Nizet, 1986.

mienzo de la Edad Moderna como organización imperialista: institución de encuadramiento y reglamentación que trata de acaparar y circunscribir y plantear como horizonte final para toda práctica amorosa, asfixiando con su dominio y rechazando hacia los márgenes todo lo que no se somete a su régimen.

Ha sido inevitable entonces que, en el mayor número de los análisis, matrimonio y sexualidad hayan sido abordados desde lo que ha podido suponer su conexión con el vasto movimiento de la reforma de la Iglesia y con sus ansias de control sobre el espacio social. Pues ciertamente es sobre todo entonces, a partir de mediados del siglo XVI, cuando la Iglesia se dota de una expresa «política sacramental» en torno al matrimonio.

Pero si examinamos con mayor precisión en qué ha consistido el estudio de esta colisión entre un saber sobre Eros y la arquitectura doctrinal eclesiástica, nos damos cuenta que ahí se ha hecho y se sigue haciendo objeto privilegiado de análisis todo lo que se refiere a los aspectos eminentemente represivos, inquisitoriales y censores[1].

Se ha estimulado así entre nosotros la idea, sin duda justa, de una Iglesia eminentemente volcada en un «trabajo de represión». La sexualidad habría sido procesada y hallada culpable por un gigantesco aparato institucional dotado de toda clase de «brazos armados» (entre ellos muy singularmente el inquisitorial, que rebasa la esfera de acción de autoridad obispal y parroquial, y, por encima de ello, la teologal y dogmática) y que, finalmente, sume en el silencio, desautoriza y culpabiliza cualquier ejercicio de una praxis del amor humano que no se circunscriba a los límites de una pareja sacramentada y estrechamente vigilada[2].

Célula sacramentada sobre la que a partir de entonces se abate un corpus de reglamentaciones que tiene por objeto el limitar estrechamente dentro de ella el libre ejercicio. Y hasta se diría que esta intensificación de lo discursivo y doctrinal en torno al matrimonio realmente se propone como objeto el erradicar toda expresión de placer, el cual

---

[1] En efecto, podemos decir que una «era» del matrimonio sometido a la institución eclesiástica comienza en Trento y termina en el debate ideológico de la Ilustración, cuando Zöllner lanza su famosa pregunta: «¿Es aconsejable, en lo sucesivo, dejar de sancionar por la religión el vínculo matrimonial?» (véase E. Kant *et al., ¿Que es la Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1993).

[2] Esta visión la hereda en sus términos generales el libro misceláneo de AA.VV., *El sexo barroco*, Madrid, Alianza, 1990. Véase también M. E. Sánchez Ortega, *La mujer y la sexualidad. La perspectiva inquisitorial*, Madrid, Akal, 1992.

no esté directamente enfocado a la generación. Se trataba, en definitiva, de realizar un modelo de sociedad donde la atracción sexual se encardina sin residuo en el matrimonio y se sujeta fácilmente a la lógica de su control.

Así, lo que comienza por ser rechazo, y aun persecución de la que entonces se denominaba «libre fornicación», termina siendo anatemización incluso de toda sexualidad matrimonial que exceda los estrechos márgenes que impone la figura del «débito marital».

Todo ello, naturalmente, incluido en algo de más vasto alcance: la pretensión de la Iglesia, particularmente de la surgida en Trento, de colonizar el campo nuclear de la familia tradicional, en lo que era su organización secular. Es decir, se trata de abrir el tiempo del *poder temporal* de la Iglesia; se trata de la cuestión fundamental de la hegemonía católica, y ello llevado a uno de los más delicados territorios de la sociabilidad humana[3].

Esto es, pues, en su extrema simpleza lo que hoy se piensa —y aun se sabe— acerca de esta confrontación histórica que, teniendo como escenario la sociedad multicontinental que forma el Imperio hispano, desde mediados del XVI enfrenta a la Iglesia en combate abierto con la fuerza temible y disgregadora de Eros. Es de dominio común que la primera logra el control sobre el segundo por medio de su sofocación en las praxis y, por descontado, en los discursos que lo toman como objeto, donde sufre una derogación en constante incremento y radicalidad en el espacio barroco. En esa temporalidad se habría pues constituido con solidez lo que se llama «variante hispana de la hipótesis represiva»[4].

Esto sin duda ha podido parecer así a muchos historiadores que se han acercado al problema, a través sobre todo del análisis de múltiples protocolos inquisitoriales; relatorios en los que con infinidad de detalles se aborda la cuestión de una eficaz lucha represiva de la sexualidad tenida como anómala; pero donde se castiga también la exhibición, el desajuste y cualquier disfunción de lo social provocada por el agente perturbador del sexo, interviniendo finalmente en las formas explícitas

[3] Sobre el tema véase el capítulo dedicado al sacramento del matrimonio por A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari, op. cit.*, págs. 650-667.

[4] Un sintagma acuñado por quienes de una manera más eficaz han tratado en nuestro país de escapar a las determinaciones y tópicos que trae aparejada tal visión. Véase F. Vázquez y A. Moreno, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Akal, 1997.

o encubiertas de su propaganda y de su fomento, a través particularmente de lo que eran en la época las pinturas «lascivas», así como las escrituras de carácter sentimental, erótico o amatorio, sobre las que se abate, en efecto, una verdadera tormenta de prohibiciones[5].

Un extenso velo moralizador se tiende sobre las representaciones de la sexualidad humana en el Barroco hispano, tipificándolas y mostrándolas por entonces en su realidad desviada, confusa, incluso pecaminosa a los ojos de Dios, como sucede en ese cuadro emblemático del matrimonio de Magdalena de los Abruzzos que pintara Ribera[6], y donde se presenta con fuerza inusitada el enigma de una naturaleza humana intrínsecamente perversa, desarreglada, «monstruosa» e infeliz, en cuanto sujeta al mundo del pecado.

En paralelo a estas representaciones de la excepción que apuntan hacia el peligro de apartarse del ordenamiento de lo divino, el rico mundo de la predicación, con sus guías y propedéuticas matrimoniales, también surtía por su parte de una información sobre la presión que el pensamiento eclesiástico ejerce sobre la esfera íntima de la pareja sacramentada, de la cual se proclama como universal tutora y garante la organización de lo eclesial que nació en Trento.

Pero, ciertamente, no termina todo ahí, y para cualquiera hoy resulta una evidencia que el corpus textual teórico generado por esa misma Iglesia no ha sido, en definitiva, abordado en profundidad, ni se ha reflexionado suficientemente sobre el sentido último de la elaboración minuciosa del concepto de «sexualidad» que en él toma cuerpo. Al fin, se conocen de ello sus «crestas» y lugares tópicos, pero se desconoce virtualmente el «campo» iluminado en ese trabajo.

Y, entonces, en esta situación, para el historiador de la literatura, quien tiene a su disposición y conocimiento un más amplio repertorio de textos que desbordan lo documental y oficialista, y que, en definitiva, elabora sus hipótesis desde la textualidad ficcional o ideológica, y nunca más ya sobre hechos de la «realidad» (los *realia),* la cuestión que nos convoca puede entonces variar de sentido ampliamente.

Así, de la hipótesis omnicomprensiva de una Iglesia represora, podemos pasar, a poco que lo consideremos, a la constatación de que esa

---

[5] Véase de J. M. de Bujanda, «La censure littéraire au XVI siècle», *Canadian Journal of History,* 7 (1972), págs. 1-15, y, en términos mucho más generales, A. Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834),* Madrid, Taurus, 1980.

[6] Y sobre cuya naturaleza y sentido intensamente moralizados por Ribera trata el capítulo de Jacobo Sanz y mío «*La puella pilosa.* Representaciones de la alteridad femenina», en el libro *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, op. cit.,* págs. 250-307.

misma Iglesia en realidad *ha producido* un vasto corpus textual, que en verdad habla ininterrumpidamente —y por lo que sabemos también «libremente»— sobre el sexo. Estamos ante una institución que, en efecto, se volcará en una auténtica «pastoral de la carne». El «alma» barroca se percibe a través de lo que es una indagación acerca del cuerpo. O, por mejor decir, esta vez con Lacan, es el Barroco mismo, la particular operación de signo barroco la que consiste en «la regulación del alma por la escopia corporal»[7].

Podríamos, sí, asegurar que la Iglesia que surge de la Contrarreforma ha *construido* —o re-construido— el *imaginario* de la sexualidad, a base de una gigantesca tarea definidora de límites que afectan a cada aspecto de la compleja relación evocada.

Nos situamos en una posición foucaultiana sobre el tema[8]. Y entonces hemos de cambiar el acento. Abandonando una visión que se complace exclusivamente en lo inquisitorial y punitivo, para nosotros el momento contrarreformista, el tiempo que inmediatamente lo precede y el que lo sigue, se convierten entonces en la *era* de la gran formación de la sexualidad, de sus dispositivos y de sus efectos; el tiempo en que se *construyen,* particularmente a través de la hermenéutica que de ello realizan los moralistas dogmáticos, sus figuras más eminentes. Se trata, en definitiva, de un proceso, sobre todo, de racionalización y balizamiento de un «campo de desorden»: el de la esfera erótica[9].

Y ello habremos de verlo funcionar activamente, como «máquina» que procesa un campo de conocimiento o de saber, a través del discurso, a través de la textualidad, a través de los tratados, de las obras ficcionales, también plásticas y literarias o teoréticas, las cuales abordan el asunto desde el espacio eclesiástico. Nada en propiedad existe más allá en un dominio que pudiera suponerse naturalizado o *biológico*. Todo queda pues comprendido, *procesado* a través de las construcciones simbólicas poderosas y de las formas de racionalización estructuradora que en el siglo XVI emprendieron la tarea de prestar «ser» a la sexualidad.

---

[7] «Del barroco», en *Aun. El seminario de Jacques Lacan, op. cit.,* pág. 140.

[8] Naturalmente, la que procede de una lectura de *Historia de la sexualidad,* México, Siglo XXI, 1977.

[9] Seguimos en ello la conceptualización que del asunto había hecho M. Weber, ahora revisado por A. Mitzman, «Religion, racionalización y Eros», en *La jaula de hierro. Una interpretación histórica de M. Weber,* Madrid, Alianza, 1976, págs. 188-196.

La Contrarreforma no sólo procesa y depura el sexo en sus cárceles y tribunales diocesanos, tal como ha podido abusivamente ser visto, sino que de alguna manera actúa sobre él de un modo que no sabríamos llamar sino «positivo», en cuanto se trata de la producción de una reflexión al objeto de constituir un «campo de saber». Esto es, *crea*, o, mejor, «inventa» el sexo, comunicándole una existencia activa a través del proceso abierto por la escritura, en el tratado, en la obra confesional. Construye entonces —*cartografía*— el mapa de su existencia en el seno de una sociedad que poco o nada conocía de él. Sociedad formada deficientemente en viejos e incompletos textos de ficción, en textos de doctrina medievalizante, o, tal vez, en obras latinas incluso vertidas al romance —los abundantes *De coitu* y *especulos* de la época medieval, o la misma obra de Andreas Capellani, el *De amore*[10]. Escritos todos cuya línea idealizadora y permeada del espíritu neoplatónico terminan luego en León Hebreo.

Sociedad nutrida también por las historias fabulosas y en las historias fabulosas, que hacen de Venus, Cupido o Leda sus personajes emblemáticos; y, naturalmente, también sociedad formada a través de las prácticas personales, éstas siempre ocultas e inexplícitas, aunque el conocimiento que de ellas se puede extraer en el espacio público es, siempre, una fuente no desdeñable de conocimiento y saber.

De esta manera podemos suponer que la Iglesia supera y rebasa con su producción específica este estado, pese a todo, «bárbaro» de la experiencia y de un saber envuelto en tonos afectivos y sicologizantes, y lo hace en cuanto agente más poderoso y grande capaz de introducir en el espacio social de la Edad Moderna la idea de una sexualidad de algún modo (incluso en modo «negativo», en una cierta perspectiva histórica) fundamental y fundamentadora.

Sexualidad, desde luego, enfocada por el pensamiento teológico-penitencial como polimorfa, aberrante, perversa, pecaminosa, escondida en mil desviaciones y en cientos de actos enseguida considerados «contra natura»[11].

---

[10] Para un saber sobre Eros en la sociedad medieval española, véase P. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media, op. cit.*

[11] El cristianismo habría abierto, incluso, la «delectación» en la descripción del efecto perverso de la sexualidad, introduciendo en el discurso un efecto de «voluptuosidad». Sobre el tema, E. Trías, «La invención cristiana de la *voluptas*», *Revista Hiperión*, 2 (1978), págs. 64-79.

La Contrarreforma saca esta sexualidad pecaminosa a la luz, la hace «hablar», la «protocoliza», en registros minuciosos e infinitos. Particularmente actúa extrayendo un saber *in re venerea* a través de ese mecanismo de complejidad extrema —puesto que pertenece al área del *fuero interno*— que es la *confesión*, en las variadas formas que ésta adopta, desde la confesión coercitiva, hasta la voluntaria[12].

Un gigantesco despliegue textual se produce en nuestro país, a partir de esta nueva necesidad sentida de «hacer hablar» al sexo, de identificar sus transformaciones y sus derivas no deseadas, todo ello para lograr a través del conocimiento de este campo extenso, que es el reino de Eros, un efecto de poder sobre ese mismo dominio[13].

Si nos preguntamos para qué se quiere saber sobre la sexualidad, es inevitable el suponer que la cuestión del conocimiento deriva, necesaria e históricamente, en concretos efectos de poder y de sujeción.

Así, el saber sobre la sexualidad acaba por constituir parte, quizá inconsciente pero necesaria, de la *máquina represiva,* de la que constituye sólo su primer momento, su momento informativo (y formativo) acerca de los abismos del alma humana. Alma —si se prefiere «espíritu»— susceptible, según los teólogos de la Contrarreforma, de caer en una condición bestial, *ferina,* de la que sólo los sacramentos y la

---

[12] «Para explicar por qué la subjetividad deseante, o dicho de otro modo, el sexo del sujeto, se ha convertido en objeto de interrogación y saber en Occidente, hay que conocer el género de procedimiento discursivo en que ha cobrado cuerpo esta interrogación. Esta práctica discursiva es la confesión, la penitencia confesional» (F. Vázquez y A. Moreno, *Sexo y..., op. cit.* pág. 49). Véase sobre el tema A. Sarrión Mora, *Sexualidad y confesión. La solicitud ante el tribunal del Santo Oficio (s. XVI-XIX),* Madrid, Alianza, 1994; J. Delmau, *La confesión y el perdón,* Madrid, Alianza, 1992. Así describe A. Rodríguez *(Hacerse nadie,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pág. 115) el proceso de incremento del papel de la confesión en la sociedad de la Contrarreforma española:

«Esta [la predicación] comenzó a radicalizarse, a hacerse más terrible y amenazadora, a mover las conciencias, a sembrar sensaciones colectivas de culpabilidad, a descargar las conciencias cargadas previamente por la habilidad, sabiduría y oportunidad de la predicación, en confesiones sacramentales y en declaraciones colectivas en las que nadie habla de sí mismo y siempre de los pecados y los errores de los demás.»

Un último libro revisa esa conexión de la confesión con el espacio sexual, concentrándose en la figura del clérigo como envuelto él también, por la fuerza del deseo ilícito, en cuanto *solicitante* de una relación sexual (o, al menos, de discurso sexual). Véase S. Haliczer, *Sexualidad en el confesionario: un sacramento profanado,* Madrid, Siglo XXI, 1998.

[13] Así que desde este punto de vista se nos antoja un poco «blanda» la interpretación que se ofrece en el famoso libro de J. Gaudemet *(El matrimonio en Occidente,* Madrid, Taurus, 1993, pág. 324) acerca de lo que constituyó la tarea de Trento en este tema, que según escribe se limitó a «corregir en determinados puntos el derecho anterior, defender la doctrina católica contra las tesis protestantes y reaccionar contra el laxismo de las costumbres, tal era la triple tarea que se imponía a los Padres conciliares en Trento».

acción benefactora de la prédica y la labor eclesial pueden sacar al ser humano.

Momento «puro» —este dedicado al saber de la sexualidad por unas formaciones de clérigos aguerridos y preparados—; momento aparentemente desinteresado, «suspendido» de una noción de pecado, en el que una pluralidad de sujetos abordan con su leal entender y sus conocimientos y formación un espacio cuyo cartografía precisa resulta decisiva para entender la naturaleza humana, así como para penetrar en la verdadera índole de sus compromisos y construcciones sociales.

Saber, ciertamente, *es* poder, He aquí la máxima foucaultiana que también podrían suscribir los eclesiásticos que se dotan de conocimientos precisos acerca de la mecánica del amor y de sus procesos. Saber, pues, *para poder*. Para poseer entonces un anhelado ascendiente sobre las almas; para alcanzar una «dirección espiritual», una preeminencia sobre las mentes, y ello una vez bien conocida la flaqueza y debilidad en que se desenvuelve la biografía de los propios cuerpos.

Una paradoja se manifiesta en ello. La de que sea un pequeño grupo social —los clérigos—, apartado por sus votos de la frecuentación de la carne, el mismo que se ocupe de esa condición carnal; el mismo que la describa morosamente y perfile sus límites, así como lo que llama sus «aberraciones»; el mismo, en definitiva, que, antes de la aparición de las formaciones científico-médicas, y de los «técnicos» y «profesionales» que de ello se ocupen con exclusividad, constituya lo que va a ser el único campo de saber verdaderamente reflexivo sobre la *libido sexualis* en el contorno temporal del Antiguo Régimen.

Conjunto de hombres (las mujeres están definitivamente apartadas de esta misión tan epistemológica como doctrinal, pues son sólo el objeto destacado de la misma) que habiendo renunciado al amor humano, no desisten sin embargo de establecer el campo acotado en que éste deba jugarse.

Un tratado ejemplar en este sentido, como el *Tratado de la simple fornicación* del clérigo Farfán, en la especificidad asombrosa de sus matizaciones prolongadas a los largo de muchas páginas[14], evidencia, incluso con una cierta falta de pudor expositivo (en lo que sigue el ejemplo

[14] Me refiero a *Tres libros contra el pecado de la simple fornicación*, Salamanca, Matthias Gast, 1585. Una segunda obra de Farfán que insiste en el espacio de la sexualidad es el *Regimiento de castos y remedio de torpes*, Salamanca, Cornelio Bernardo, 1590.

TRES LIBROS
CONTRA EL PEC-
cado de la ſimple fornicacion:
donde ſe auerigua, que la tor-
peza entre ſolteros es peccado mortal,
ſegun ley diuina, natural, y humana:
y ſe reſponde a los engaños de
los que dizen que no es
peccado.

¶ *Compueſtos por el Maeſtro Franciſco*
Farfan, natural de Toledo, y Canonigo
Penitenciario en la Santa Igleſia
de Salamanca.

Coll. Soc. Jesv. Salm. ex dono Regum

CON PRIVILEGIO.
En Salamanca, por los Herederos de
Matthias Gaſt. Año. 1585.

Coll. Soc. Jesv. Salm. ex dono Regum

FIGURA 64
El pecado de la fornicación «simple». Francisco Farfán, *Tres libros contra el pecado de la simple fornicación,* Salamanca, Matthias Gast, 1585.

del famoso matrimonialista Tomás Sánchez)[15], cuán lejos está dispuesto a llegar este cuerpo o falange de doctrinarios en sus especulaciones sobre un mundo del que reconocen no saber nada por la vía de la experiencia, y al que en todo caso se aproximan rodeados del halo protector que ellos dicen emana de la propia castidad del analista [Fig. 64].

Prodigiosa paradoja ésta, según la cual se pretende hacer creer que la condición de la virginidad es el pasaporte que en verdad valida para penetrar en el reino anatemizado de Eros. Y en efecto, durante un largo período de la historia cultural de España, podemos comprobar con asombro que no son los médicos, no son los escritores y poetas (a pesar de sus meritorios esfuerzos por penetrar en los jardines de Venus) los que pueden hablar con libertad del amor y sus travesías, sino que, al revés, el uso de la palabra y el propio instrumento del análisis sólo se conceden a los santos, a los ascetas, a los teólogos, a las autoridades eclesiásticas. En definitiva, a los que por decreto y voto están definitivamente apartados de él. Como sucede con María Magdalena: puede parecer una paradoja, pero ella es la única representación femenina a la que le está permitido enseñar el pecho en la nueva lógica de la visualidad del cuerpo que gobierna el dispositivo contrarreformista.

Desnudo depurado el de esta virgen sagrada, que ha sido reformado por la penitencia y desactivado por el arrepentimiento, y que se constituye precisamente en marca de una «operación santa»[16].

No debe extrañarnos totalmente el que un determinado grupo de productores de textualidad construya una posición metadiscursiva e impermeable a las asechanzas de lo que describe, pues es el propio concepto de pecado y de carnalidad culpable el que determina que las aproximaciones a ese dominio luciferino se efectúen naturalmente por quienes se sienten ajenos y al otro lado de sus poderosas solicitaciones. El espacio teórico y de construcción sólo se abre ante la clausura y renuencia de la experiencia. El saber aquí se postula decididamente *teorético.*

Para la espiritualidad monástica más intransigente con la carne, el hombre aparece como un ser originariamente dotado de un cuerpo espiritual, ajeno a una sexualidad que no forma parte de su naturaleza, pues constituye en principio un pecado sobrevenido, cuyo acto funda-

---

[15] Por lo que Tomás Sánchez y su tratado sobre el matrimonio se convierten en piedra de escándalo en toda Europa, en razón del exceso de explicitud con que aborda algunos aspectos de la problemática matrimonial. Sobre ello, véase J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa, op. cit.*

[16] Sobre estos dos tiempos —pecado y penitencia— en la diégesis de una vida santa femenina, véase M. E. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano; arrepentidas de invierno,* Madrid, Alianza, 1995.

dor el género humano hereda en la forma de marca original de una desafección hacia el Creador. Así, la construcción del nuevo hombre reformado le avoca inevitablemente a la *contemplación* (un modo de desafección), y le desprovee de toda relación con el mundo, en una suerte de *derrelicción* (o abandono y desfallecimiento libidinal). Es sólo entonces, cuando sus atributos sexuales son inanes o están desactivados, el momento en que pueden mostrarse sus mecanismos con contundencia y crudeza.

El discurso eclesiástico sobre el sexo se presenta articulado, si contemplamos la cuestión desde lo que es el análisis textual, desde una posición de supremacía. Es un discurso autoritario generado por una fuente que se presenta como autolegitimada. El teórico (como el santo castamente en cueros) estará situado siempre en un más allá de aquello que describe o muestra. Nunca se confesará involucrado, afectado pasionalmente en los procesos que le constituyen como excepción y le separan del resto de la colectividad.

Su seguridad de ortodoxia le ayuda a concebir tal tarea como un trabajo de adoctrinamiento ejemplar para masas, en el que la autoridad de su ejercicio eclesiástico le impide verse incluido. Sólo la fantasía de la no pertenencia ni entrega al poder del mundo permitirá aislar ese mismo mundo, inventariarlo y seccionarlo fría y minuciosamente en sus categorías. Y eso es de modo preciso lo que vamos a ver ejecutarse con decisión suprema en el interior del formidable discurso contrarreformista.

Se trata del yo del asceta cristiano que, purificado por terribles penitencias, alcanza, más allá del dolor y del deseo, una posición de autoridad en la que los escritores de época se complacen, manifestando en ello una suerte de sublimación en una libido de poder difícilmente contenida y no totalmente disimulada.

Se trata en todo caso de uno de los rasgos fuertes en los que se basa la constitución de una poderosa subjetividad cristiana. El momento inaugural de la fundamentación de esta *alma* entraña una decisión activa de separación de principios. La negación de la carne y el menosprecio del mundo son la condición *sine qua non* para la construcción de una morada enteramente espiritual, de un «castillo interior», de un yo fortificado, aunque lo sea a la manera bettelheimiana de una «fortaleza vacía»[17].

---

[17] Para este concepto sicológico de «fortaleza vacía», véase B. Bettelheim, *La fortaleza vacía..., op. cit.* La conexión de esta imagen de un yo «fortificado» ante las asechanzas del mundo con el universo de la mística la ha realizado E. Subirats en su libro *El alma y la muerte, op. cit.*, págs. 274-291.

La lucha contra la carne adopta así las condiciones de una «conquista», de un trabajo militarizado, del que dará cuenta sobre todo el discurso metafórico en que es hábil la Compañía de Jesús. Se trata en realidad casi de una «operación de exterminio», acorde con la estructura militarizada de acción en el mundo que el Instituto recibe. La espiritualidad tensa, exigente, fanática del soldado de Cristo pelea contra el cuerpo (y los cuerpos), siguiendo en ello el ejemplo del fundador. El rechazo abierto de la sexualidad es el acto inaugural que abre las fuentes del discurso, y es el pasaje necesario que permite al hombre santificado colocar el habla y la voz más allá de la solicitud del deseo.

El *miles Christus* se separa de su carnalidad, a la que atormenta, y, paralelamente, se proyecta, por ejemplo en el continente americano, como creador, ideólogo de una máquina mortal también para esos otros cuerpos primitivos no sutilizados, bárbaros y lujuriosos que son los cuerpos de los salvajes.

Es preciso resaltar este paralelismo, porque el principio que lo genera es el mismo: la ascética cristiana, el menosprecio del mundo, la vista puesta en un más allá y en un absoluto, generan un «totalitarismo del espíritu», una dictadura del alma sobre las manifestaciones del cuerpo natural, salvaje, irredimible, al que es preciso perseguir, doblegar y aun destruir. En aras, como ha escrito E. Subirats, de una absoluta sustantivación del «yo», se produce una enajenación de la parte más importante de ese «yo» mismo[18], al tiempo que también se execra y abomina de él en el *otro*. Ciertamente, *delenda est voluptuositatis*. Entonces, el tormento y el suplicio se hacen paradigma simbólico de ese desgarramiento y separación de todo lo carnal, todo lo cual debe cumplirse ritualmente en el santo[19] [Fig. 65].

Queda claro ante esta imagen elocuente que no se trata sólo de la puesta a punto de una *máquina* textual (aunque nosotros nos atendremos fundamentalmente a ella). Todo un campo plástico que opera en el seno de un dominio de lo sagrado se tiñe también manifiestamente de efectos sexuales. Los signos se abren a un más que explícito discur-

---

[18] *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna, op. cit.*, pág. 415. Lo que se manifestará en ese trato que recibe el grado cero de lo corporal, la desnudez, en el mundo de la representación contrarreformista. Véase H. Kamen, «Nudité et Contrarréforme en Espagne», en A. Redondo (ed.), *Le corps dans la societé espagnole des XVI et XVII siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 1990, págs. 297-307.

[19] Sobre esta perspectiva, véase É. M. Cioran, *De lágrimas y santos*, Barcelona, Tusquets, 1988.

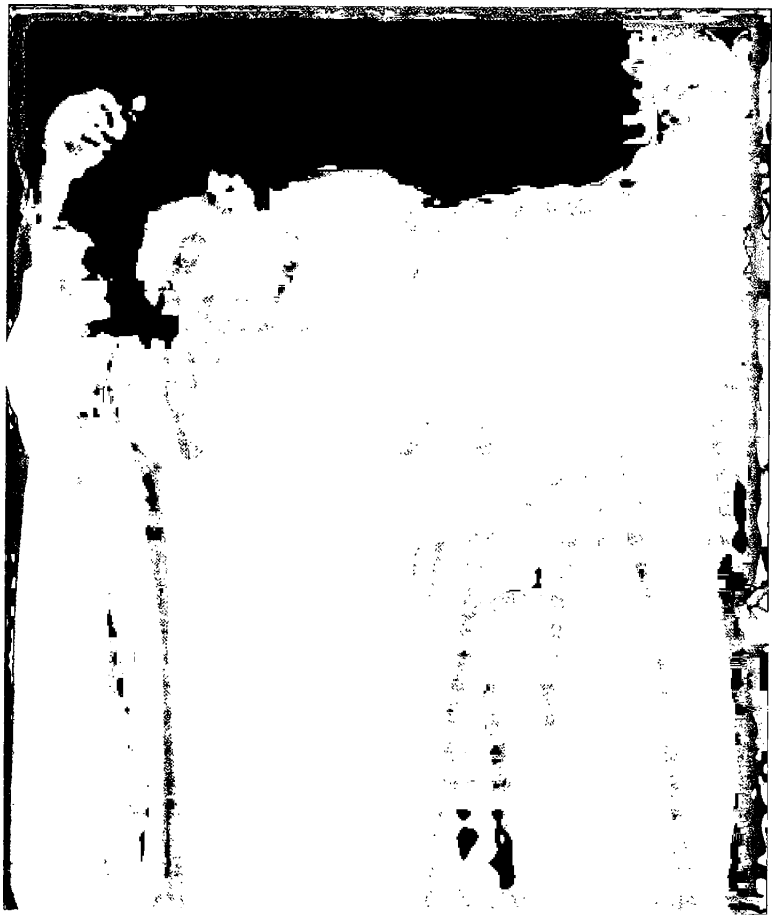


FIGURA 65
La herida luminosa. Francisco de Zurbarán, *San Serapio,* 1628,
Wadsworth Atheneum, Hartford.

so sobre la sexualidad, y la ponen patentemente de relieve. Pues entonces sucede que, como un efecto colateral quizá no deseado, el espacio eclesiástico va tomando un tono que habrá que esperar a la época de Voltaire para entenderlo ya como abierta y francamente incitativo y voluptuoso. Esta vez con E. Trías podemos asegurar que, en efecto, el cristianismo ha «inventado» la voluptuosidad, volcando sobre ella las es-

trategias representadoras del pincel, el buril o la pluma, y poco importa ahora si lo ha hecho para reprimirla mejor[20].

El universo de representaciones que expresan los valores de la Iglesia conforma entonces un evidente «teatro de lubricidad», apenas encubierto por las pulsiones desconstructivas del arrepentimiento, el castigo o la renuncia[21]. Una vez más la Iglesia se eleva en esto a la condición de *creadora* de un campo de saber que tiene a la sexualidad como referente.

Es reconocible en ello una suerte de determinación fatal por la que la Iglesia cae atrapada en la propia necesidad que experimenta de encontrar efectos de persuasión. En su expansionismo incesante se ve arrastrada a utilizar los lenguajes plásticos, los cuales se revelan, a la postre, siempre, como lugar manifiesto para la exhibición de una tensión libidinal, que rebasa la contención conceptual del «tema» propuesto[22]. El gran arte de la Contrarreforma, al querer producir la santidad, *reproduce* una tensión extática de naturaleza abierta y digamos que dolorosamente sexualizada. Al pintar o esculpir la castidad exaltada de los ascetas, reintroduce en la escena, incluso aunque no lo pretenda, el drama de un deseo sin objeto, de un cuerpo sin su doble, sin su destino natural[23].

Las carnes desgarradas por las disciplinas, tal y como se manifiestan en los cuadros de género en que nuestro Barroco sobreabundó, nos parecen hoy más bien cubiertas por las marcas abiertas de un duelo por la cópula carnal para siempre elidida. Allí se levanta, ciertamente, un lugar articulatorio de discursos morales, donde sin embargo las señales fisiológicas de la sexualidad frustrada están siempre claramente manifiestas. El suplicio se conecta así con una referencia libidinal; su *teatro* espectacular está de modo inevitable *sexualizado*[24].

Mientras, la soledad en que se manifiesta el destino del hombre y la mujer santos habla muy elocuentemente del «otro», para siempre en

---

[20] E. Trías, «La invención cristiana de...», cit.

[21] Sobre la difícil expresión de la categoría de lo sacro, y la manera en que ella bordea lo prohibido e incitativo, véase J. Plazaola, «La categoría de lo sacro y su expresión plástica», en *Revista de Ideas Estéticas*, 83 (1963), págs. 225-247. Y, más recientemente, V. Tovar, «La intolerancia y las artes figurativas en España en la Edad Moderna», en E. Martínez Ruiz y M. De Pazzis Pi (eds.), *Instituciones de la España Moderna*, 2, Madrid, Editorial Actas, 1997, págs. 275-295.

[22] Véase sobre este aspecto el libro de F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Turín, Einaudi, 1957.

[23] Cfr. E. Inciarte, *Erótica y mística*, Barcelona, Premía Editora, 1979.

[24] Véase una evidencia de esto en el corpus que presenta L. Puppi, *Les supplices dans l'art*, París, Larousse, 1990.

falta en estos escenarios que hacen del celibato un drama tenso, una cuestión en esencia *trágica*. Y es que podemos también suponer que se trata en todo momento de una escenificación de una pulsión; la transferencia plástica de una compleja *somatología*. Es el nacimiento de un nuevo sentimiento o efecto sicológico, que se presenta como creación, de nuevo, del espíritu de conocimiento de la interioridad humana que anima el catolicismo contrarreformista.

Se trata entonces, en realidad, de la elaboración plástica de un movimiento del alma: la *attritio*, la 'atrición', formulada y construida en cuanto expresión sofisticada y cumbre de un profundo temor y terror al castigo divino. En definitiva, estamos ante la nueva mostración de una «ética de la angustia» —o, si se quiere, de una «pedagogía del miedo y del pavor»—, que achaca al cuerpo su ser sujeto extremo de pecado, y, por lo tanto, lo inscribe como objeto de castigo preferente[25].

La evidencia insoslayable de que la sexualidad está, sin embargo, siempre ahí, presente y encarnada inevitablemente en cualquier cuerpo de hombre o de mujer, es un hecho que, sin embargo, en ciertos períodos «liberales» de la historia de la Iglesia no ha sido ocultado, sino que yo diría que incluso ha conocido una manifestación valiente por lo explícita.

Así, el propio cuerpo de Cristo, en un primer lejano momento, presidido por un humanismo cristianizado, que debemos dar por concluido antes de mediados del siglo XVI, ha podido ser representado tenso por una pasión erótica[26].

Este hecho inocultable de la emergencia de la urgencia de la cópula, esta evidencia de que en cada cuerpo que se considere, tanto si es cuerpo santo —incluso cuerpo «divino», cuerpo de dios— como si no, es necesario su complemento sexual, y la aspiración a su matrimonio y a su cópula, no ha podido enteramente ser disimulado por los teóricos contrarreformistas, que se encuentran con un hecho de nuevo inocultable: el de que el cuerpo, sobre todo el masculino, aun en la ausencia dolorosa de la cópula, se manifiesta conectado al mundo del peca-

---

[25] Véase sobre este punto B. Benassar, «Modelos de mentalidad inquisitorial: métodos de su pedagogía del miedo», en A. Alcalá *et al.*, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, Ariel, 1984, págs. 174-182.

[26] L. Steinberg, *La sexualidad de Cristo. En el arte antiguo y en el olvido moderno*, Barcelona, Blume, 1989. Sexualidad que se alía a un sentimiento de morbidez, y hasta a unas abiertas tendencias sadomasoquistas, si de ello se puede hablar *avant la lettre*, como ha visto J. Kristeva en representaciones prototípicas, cual el *Cristo muerto* de Holbein, en AA.VV., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991, páginas 247-279.

do a través del derrame frecuente de semen. Pongamos que en los santos derrame ciertamente «involuntario»[27].

Es entonces cuando la proliferación de los éxtasis místicos se vincula abiertamente con el climax erótico, y éxtasis y orgasmo quedan unidos de modo fehaciente en el espacio de la representación[28].

Los textos de los ascético-místicos elaborarán un concepto sofisticado de estos orgasmos solitarios. Su vía de argumentación, como es conocido, es que no son solitarios: en realidad se producen en el momento climático de la vía unitiva. Se presentan como resultado de los «esponsorios místicos», insinuando que pueden, bajo ciertas condiciones, venir a culminar el encuentro final entre «amado y amada». La justificación de Santa Teresa se hace célebre aquí. En efecto, «harto goza el cuerpo» en ello, como ella misma dice, y como naturalmente argumenta en muchos textos suyos de hipérbole sacroprofana, como este contenido en *Las Moradas:*

> Porque el que lo es [arrobamiento] cree que roba Dios toda el alma para sí y que, como a cosa suya propia y ya esposa suya, la va mostrando alguna partecita del reino que ha ganado por serlo; que, por poca cosa que sea, es todo mucho lo que hay en este gran Dios, y no quiere estorbo de naide, ni de potencias, ni de sentidos; sino de presto manda cerrar las puertas de estas Moradas todas, y sólo en la que Él está queda abierta para entrarnos[29].

Y en lo que es ya la estela justificativa de esta observación, encontraremos cómo las monjas visionarias, en la elaboración narrativa de sus delirios, construyen un «matrimonio blanco», idealizante, con el esposo Cristo. *Escena*, momento irreal, fantástico, que es perfilado con precisión por los buriles y los pinceles de la época, y masivamente ofrecido a los ojos como un efecto de persuasión eficaz[30].

---

[27] Véase el tratamiento que estas cuestiones reciben en el capítulo «Eros místico. Visiones e imágenes de la sexualidad lúgubre», en mi libro *La península metafísica..., op. cit.*, págs. 216-267.

[28] Determinando una suerte de paradoja o *double blind*, que ha explorado recientemente M. Gahete Jurado, «Erótica y mística, en el ápex de la paradoja», en AA.VV., *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre Literatura Hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad, 1997, págs. 89-102.

[29] *Moradas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 152.

[30] Véase la entrada *mariage* del *Dictionaire de Théologie Catholique*, 9 (1926), págs. 212-317. En realidad esa autoposesión en la figura de la monja del estatus de casada se encuentra subrogada a lo que es la propia iconografía con que se muestra la Iglesia, ésta a su vez verdadera *Sponsa*. Cfr. F. Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, pág. 231.

Ésta es la evidencia: la de que el cuerpo solitario del asceta y del eclesiástico, heroica y voluntariamente apartado del sexo, también goza, obtiene su placer, pese a todo. Ya lo había dicho Agustín: una de las marcas fundamentales que determinan en el hombre su condición «caída» es la existencia de una sexualidad salvaje, renuente a todo tratamiento coercitivo por parte de la voluntad. Resto irredimible y, en realidad, marca y signo de un pecado original que no se puede borrar. Sexualidad que vuelve y que retorna por caminos de sofisticada elaboración simbólica, pero que no puede por menos que manifestarse también en la forma cruda de un testimonio material, semen o flujo de llaga mística, que no se cierra jamás, que no puede ser contenido ni rechazado, por cuanto es la marca manifiesta de un pecado original irrestañable, ciertamente.

La cuestión es candente y el movimiento heterodoxo de los alumbrados la saca a la luz, con su tendencia al intento de desvincular la idea de pecado y de amor carnal, encontrando en los propios santos pruebas de esta última relación posiblemente «inocente» con su sexualidad[31]. Lo que mostraría aquí la fuerte tendencia de una apertura del espacio místico hacia una determinación sexual desculpabilizada, que, sin embargo, no logrará abrirse paso, ni mantenerse por mucho tiempo en el espacio censor barroco[32].

Ante esa constancia, que ilumina la carnalidad sugerente de la representación de la santidad y del propio cuerpo, ciertamente no tan «místico», de Cristo, los teólogos deberán hilar fino en su discurrir. La noche se presenta para ellos como el temido reino de la polución involuntaria[33]. En el entorno de esta noche, la efusión solitaria representa

---

[31] Véase H. Kamen, *Cambio cultural en la sociedad española del Siglo de Oro,* Barcelona, Siglo XXI, 1998, pág. 300. Ello ofrece a los inquisidores la coartada de más peso en su persecución de la herejía alumbradista. Colusión entre pecado de la carne y desvío teológico que ha estudiado F. Alvarez Uría, «Razón y pasión. El inconsciente sexual del racionalismo moderno», en *Filosofía y sexualidad,* Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 112 y ss. Véase una fuente de época sobre el tema en F. Posadas, *Triunfos de la castidad contra la luxuria de Molinos,* Córdoba, Diego de Valverde y Leyva, 1698.

[32] Sobre ello tenía, como siempre, un interesante punto de vista J. Á. Valente, *La piedra y el centro. Variaciones sobre el pájaro y la red, op. cit.*

[33] Sobre un caso particular de «polución» (la que procede de una necesidad imperiosa de expulsar los humores dañinos) y el tratamiento teórico que recibe, véase M. Bajen Español, «Sexo, moral y medicina en la España de la Contrarreforma. Un informe inédito del jesuita Miguel Pérez (1550-1605) sobre la polución», *Dynamis,* 15 (1995), págs. 443-457. Es interesante el comienzo del informe de Miguel Pérez: «Algunas personas, recogidas en especial en Andalucía, así hombres como mugeres, sienten tan grandes molestias en las partes secretas, de unos fuegos e incendios interiores, y otras veces unos pru-

la vuelta del «otro» por sus propios fueros; el matrimonio sin mujer u hombre real, pero sí imaginaria/o; el engaño, incluso, del demonio, en lo que activamente intervendrán los tribunales del Santo Oficio, tratando de separar «el grano de la paja».

Una teoría justificativa se elabora entonces, para no sobrecargar con una penalidad excesiva las muy escrupulosas almas de los eclesiásticos. Se volverá entonces a San Agustín para clamar con él por la condición indigna del hombre, según la cual hay algo en él que le condena a no poderse nunca desembarazar del sexo, y con Agustín entonces se dice: «¡Cuánta diferencia hay entre mí mismo y mí mismo en el momento en que paso de la vigilia al sueño o de éste a aquélla!»[34].

Los teólogos barrocos, en su labor de clasificar casos y de cubrir todas las posibilidades imaginarias del campo en que trabajan, exoneran a los sacerdotes de todas sus flaquezas, a condición de que éstas se hayan producido de manera involuntaria. Si la satisfacción sexual se niega y se combate, entonces se está en el camino del bien[35], aun cuando, como sucede con ciertos confesores obligados a oír relatos escabrosos, el orgasmo retorne y se produzca la *effusio* incluso en el cajón del confesionario[36]. Pues, ciertamente, entre los múltiples «estados» de los hombres, ninguno tan sometido y, en realidad, tan tentado por la polución (voluntaria o *mollities,* como involuntaria) como el «cuerpo sacerdotal»[37].

Pero, naturalmente, como podemos suponer, es la débil carne femenina la que sufre en silencio los peores ataques de la carnali-

---

ritos y comezones, que se están despedazando sin poder sosegar, llenos de unos movimientos y sentimientos sensuales con grandíssima provocación a se tocar a sí mismos sin poderse resistir y no obstante usen de ayunos, cilicios, disciplinas, frequentia de sacramentos...» (pág. 452).

[34] *Confesiones,* X, 30.

[35] Pues con ello el sujeto se confirma como agonista en la «lucha por la castidad» que ha definido Foucault («La lucha por la castidad», en Ph. Ariès; A. Béjin y M. Foucault, *Sexualidades occidentales,* Barcelona, Paidós, 1987, págs. 42-46).

[36] Véase la compleja justificación del orgasmo del confesor ante el relato del pecador en el jesuita Luis de la Puente (en: *De la perfección del christiano en los estados y oficios de las tres repúblicas,* Valladolid, Juan Godínez de Millis, 1613), y, también, en Francisco Ortiz Lucio *(Compendio de todas las summas y recopilación de todos los casos de conciencia,* Barcelona, Franciscus Sanctius, 1598, págs. 109 y ss.).

[37] Sobre la represión de la polución o *effusio seminis extra vaso,* como desordenado deseo de sí que es procesado por la moral contrarreformista, han escrito consideraciones interesantes y documentadas F. Vázquez y A. Moreno en su *Sexo y razón..., op. cit.*

dad[38]. La legión de monjas visionarias se incrementa extraordinariamente conforme transcurre la época que analizamos. Las visiones positivas y «blancas» del comienzo del misticismo se tornan densamente alegóricas de un desarreglo histérico, producido por la negación del sexo. La ausencia de la «acción copulativa», la separación radical de la carne, disturba la mente, la precipita en un universo de alucinaciones metafísicas.

Así, como sabemos, las monjas —«esposas de Cristo»— sufren el asalto inevitable de un principio masculino de orden demoníaco o satánico. Es la «posesión» histérica, «fantasmática». Los torturadores síquicos de la monja son siempre metamorfosis de lo masculino; dragones, diablos, monos, sapos... Se trata de un asalto al «castillo» de la virginidad, por parte de apariciones que acometen, y la expresión es significativa, acciones «horripilantes e indecentes» [Fig. 66]. La tortura sadomasoquista que experimenta el alma de la monja, de la virgen, es, sin embargo, reconducida a una explicación, dado que, como se asevera entonces, «las ignominias y los dolores son las insignias de la verdadera esposa»[39]. Y es precisamente en este punto en donde la figura del confesor y el director de conciencia alcanzan todo su papel, por cuanto sólo su presencia física se muestra como capaz y autorizada, incluso por la vía del *exorcismo,* para acabar con la aparición, desplegándose en torno al alma y al cuerpo enfermo de la mujer un complicado tejido de seducciones implícitas, en el que los hombres, reales o fantásticos, desempeñan un papel decisivo.

«Sylva nuptialis»

Pero deseo retornar al comienzo, a la idea fundadora, aquella según la cual la Iglesia, en progresión hacia su momento álgido de reforma a mediados del siglo XVI, decide prestar una arquitectura sólida al sacramento del matrimonio, atendiendo a la vasta pluralidad de fenó-

[38] Esto interroga en términos generales sobre un estado de lo femenino. Sobre su reflejo en la época que analizamos, véase el estudio tradicional de J. Fitzmaurice-Kelly, «Woman in Sixteenth-Century», *Revue Hispanique,* LXX (1927), págs. 557-632.

[39] Así se expresa, entre otras tantas, la madre Inés Francisca de la Visitación. Cit. por el artículo de E. Montaner, «Imágenes de la monstruosidad y de lo demoniaco», en *Des Monstres,* monográfico, Cahiers de Fontenay, 1994, págs. 121 y ss.

FIGURA 66
El demonio de la lujuria ataca a la esposa de Cristo. Anónimo, *Santa Rosa de Lima, tentada por el demonio,* Catedral, México.

menos que en el seno de éste se manifiestan, pero ciertamente priorizando, a partir de un momento concreto, aquellos que atañen a lo que Balzac llamó, en una novela célebre, su propia y singular fisiología, la «fisiología del matrimonio».

El matrimonio se concibe así como una figura de sujeción de todo un campo de Eros a la deriva. La Iglesia conceptualiza el matrimonio y lo sacramenta como lugar articulatorio de una sexualidad reglada, sometida a un control, determinada a unas finalidades prácticas[40], desde el punto de vista de las cuales cualquier desviación es peligrosa y debe ser abierta y violentamente reprimida, empleando para ello el control de la representación [Fig. 67].

Señalemos tres momentos del proceso, sólo el último de los cuales constituirá en realidad nuestro argumento y el objeto del análisis. Pues es entonces en él cuando la sexualidad, plenamente constituida en la enciclopedia de sus figuras y variantes, es el objeto preferente del discurso dogmático.

Es en primer lugar la crítica humanística la que abre en realidad un vasto movimiento de cuestionamiento de la figura matrimonial, presentándola como la gran institución sobre la que es preciso reflexionar, y ello para reformarla y purificarla del desorden «gótico» o bárbaro en que se encuentra caída[41]. Se trata para Erasmo, y para quienes en España le siguen, como sucede con el Luis Vives de la *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), de reforzar la institución matrimonial, dignificándola y, sobre todo, reinscribiendo en ella el papel de una mujer en pie de igualdad en el plano jurídico. El tema es suficientemente conocido, pero quienes se han ocupado de él no han advertido claramente, en este primer tratamiento de la figura del matrimonio en la Edad Moderna, la ausencia en todo ello de cualquier reflexión o indagación sobre el propio espacio sexual.

Aquellos tratadistas, en efecto imbuidos de letras clásicas, hacían sin embargo abstracción de todo el saber heredado acerca de la problemática del coito y sus variantes potencialmente infinitas. Como no

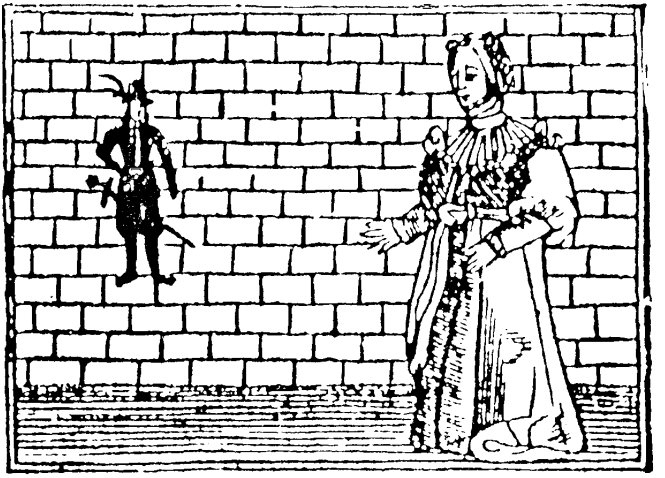
---

[40] Hasta qué punto esto puede ser así lo recuerda Hegel en una anécdota de sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (Madrid, Alianza, 1986, pág. 172), mencionando cómo en muchas aldeas campesinas a medianoche tocaban las campanas recordando a los esposos sus deberes maritales.

[41] Sobre esta crítica humanista se puede ver ahora M. Martínez Góngora, *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, Nueva York, Spanish Literature Publications Company, 1999.

Vera caſtitas.

La caſtidad verdadera.



Eſtando Laocon auſente,
Marcela, ſu muger caſta,
Del pintò vna ſombra vaſta,
Para tenerle preſente.
Era de mil perſeguida,
Procurando enternecerla,
Mas no pudieron vencerla
De la ſombra detenida.

Final.

FIGURA 67
El problema de la fidelidad matrimonial. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Juan Íñiguez de Lequerica, 1599.

cabe pensar que ignoraran esta gran emergencia de lo sexual, cuyo conocimiento y explotación discursiva podemos remontar al *ars amandi* ovidiano, o aún más lejos, hay que suponer, en efecto, que deseaban construir o trabajar sobre una idea de matrimonio que abordara con exclusividad su reglamentación jurídica y el orden superficial que en él debía reinar, silenciando o haciendo retroceder la determinante sexual, que podríamos pensar que es la que en verdad funda o determina a aquél.

Tanto en la «Letra para Mosén Puche, valenciano, en la qual se toca largamente cómo el marido con la muger, y la muger con el marido se ha de aver», de Antonio de Guevara (1529), o, de nuevo de Guevara, en el capítulo del *Relox de príncipes,* titulado «De quánta excelencia es el matrimonio» (1529)[42]; como también en la *Instrucción* de Luis Vives (1528); y, sobre todo, en los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (1550); es decir, entre los que se constituyen en los máximos seguidores hispanos del *Encomium matrimonii* de Erasmo, la ausencia de la referencia a la vida sexual resulta claramente escandalosa, y deja, a lo que parece, al primer humanismo huérfano de una auténtica teoría de la sexualidad[43].

En todo caso, estos primeros y tímidos teóricos se limitan en este plano a hacer una observación que nos será interesante más adelante: la de que, en realidad, el matrimonio es la figura a través de la cual el hombre y la mujer escapan a la concupiscencia de la carne y convierten lo que es vicio en una eficaz virtud.

Lo diremos en palabras de un autor portugués de la época, Joao de Barros, en su *Espelho de Casados,* de 1540: «Para evitar este pecado [de la simple fornicación] introduxe deos o casamento fazendo do viçio Sancta virtude»[44].

El desorden social que provoca el celibato de los laicos se ve reconducido a un espacio «sereno» de ordenamiento y racionalización, que va a ser la base misma desde la que la sociedad moderna proyecte sus avances, y en la que pueda cifrar toda la dinámica de su progreso material.

---

[42] Valladolid, Nicolas Thierry. Y en su «Filosofía moral sobre el matrimonio», en *Obras escogidas de Filósofos,* Madrid, Atlas, 1873.

[43] Naturalmente, pueden citarse otros libros que ejemplifican esto mismo y, entre ellos, la reedición, en 1528 y en Valencia, del libro de Lulio *Blanquerna. Maestro de la perfección christiana en los estados de matrimonio, religión, prelacía, apostólico señorío y vida eremítica.*

[44] Cito por la extraordinaria edición que P. Serra hace de Francisco Manuel de Melo, *Carta de guía de casados,* Braga, Angelus Novus, 1996, pág. 44.

A este momento humanista de reivindicación del matrimonio desde un plano más social que, digamos, religioso o intimista —y que desde luego deja al margen la cuestión central de la sexualidad—, le sigue una segunda oleada de textos puramente emanados de las instancias eclesiásticas. Fase que podemos situar como inmediatamente anterior a la inflexión reguladora del matrimonio que el llamado «Decreto Tametsi» realiza en Trento, en 1563.

En ese espacio textual abierto por la Iglesia a través del que se pronunciarán algunos de sus hombres más eminentes, el matrimonio comienza a ser procesado en toda su complejidad por estos clérigos, que tan tempranamente y sin instrucciones concretas avanzan posiciones sobre un terreno delicado. Estos hombres tienen la conciencia de ser los primeros en abordar desde su perspectiva la figura trascendental de la pareja humana, pero ocupados en sus aspectos jurídicos y en la defensa de su articulación social, apenas penetran tampoco en los terrenos de una pura problemática sexual.

¿Nos sorprende que sea un místico de primera hora, como Francisco de Osuna en su *Norte de Estados,* de 1531, el que aborde estas cuestiones de las que su obra y su vida están supuestamente tan alejadas? No enteramente. Poseído de una energía dogmatizadora que sienten también otros místicos y teólogos, Osuna lanza una ojeada al desorden sexual que su tiempo presenta:

> En este libro trabajé de poner todo lo que pertenece a buenos casados desde que piensan en casarse hasta que se les acaba la vida, e también puse todos los desastres que suelen acaescer a los casados y di todos los remedios que pude para ellos[45].

En el caos de relaciones que el místico percibe, y desde su posición de contemplación de un mundo caído y condenado especialmente por el pecado de lujuria, Osuna acude al auxilio de una Iglesia que todavía no ha producido una articulación doctrinal que sea privativa del matrimonio.

Iglesia cuyos tribunales diocesanos todavía no son operativos en la compleja casuística de la constitución de la pareja. Unión, pareja que se presenta además en ese tiempo como matriz de todas las figuras posibles del desorden, empezando por la cohabitación clandesti-

[45] «Prólogo», fols. 5v-6r. Cito por M. J. Mancho, «Diálogos franciscanos del Quinientos. El deslizamiento al tratado», *Analecta Malacitana,* XXIII/1 (2000), pág. 62.

na[46], la bigamia[47], los hijos no reconocidos o la inexistencia o variabilidad de los protocolos matrimoniales que separan desmesuradamente —y eso será objeto de una profunda corrección— los compromisos o capitulaciones de desposamiento (las *verba* de futuro) y el hecho de la *benedictio* o confirmación por la Iglesia del permiso para la *copula carnali*.

Iglesia que, además, mientras descubre ese continente del matrimonio, se ve compelida también a actuar con determinación dentro de su propio espacio, y ello para acabar con las prácticas de sexualidad encubierta a la que se han entregado secularmente los clérigos, y cuyo régimen semipúblico y consentido parece que toca ya a su fin con la nueva reglamentación tridentina.

En efecto, Osuna es un pionero, un «explorador» en el vasto mundo de las relaciones intersexuales, y así lo expresa en el prólogo de su obra: «Hasta ahora no anda libro particular que hable con los casados.»

Y sin embargo esta prioridad que para él reclama, este derecho sobre el objeto de conocimiento que es el matrimonio, no le sirve para penetrar con decisión en el dominio sexual que ante él tan francamente se abre. Sus opiniones son tímidas todavía, diríamos «conservadoras», a la hora de tratar el sexo como el núcleo central de una experiencia de lo matrimonial.

Ello evidencia algo que subyace en estos tratamientos: el que la sacralización de lo matrimonial incluye sin embargo una reticencia mental por parte de los hombres de Iglesia. Éstos no conceden a este sacramento el mismo valor que a otros, y, de hecho, Osuna y otros no dejarán en realidad de rebajar la condición del cristiano casado. Algo así como si se tratara de un rango de inferioridad con respecto a los *ascetas sexuales,* héroes del celibato, entre los cuales el tratadista sin duda se incluye. De este modo, la virginidad estará declarada en el *Norte de los estados* como la «condición ideal del cristiano», afianzando esa idea del matrimonio como «mal menor», algo que gran parte de la Iglesia militante va a defender más activamente a partir de Trento.

---

[46] Sobre ello tenemos un trabajo, referido al mundo cervantino, el de C. Rodríguez-Arango Díaz, «El matrimonio clandestino en la novela cervantina», *AHDE*, 25 (1955), págs. 731-774. Sobre el tema *in extenso*, véase A. Redondo, *Amours legitimes; Amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, París, La Sorbonne, 1985.

[47] Sobre esta figura en concreto, véase E. Gaeto, «El delito de bigamia y la Inquisición española», en F. Tomás y Valiente, *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, Alianza, 1990, págs. 127-153; y una fuente: el libro de García de Trasmiera, *De Polygamia et Polyviria*, Panhormi, Decium Cyrillum, 1639.

El socavamiento insidioso, y nunca claramente abierto, del prestigio sacramental del matrimonio proviene de la conciencia eclesiástica de que, bajo la cobertura de la *benedictio* religiosa, se ampara en realidad un dominio oscuro, campo libre de todas las prácticas aberrantes. Ahí se sitúa entonces una poderosa paradoja: la Iglesia sacralizadora de algo que, en definitiva, supone el acceso a la temida sexualidad. Crece entonces, ante esta percepción, el deseo de controlar y de regular la vida íntima de la pareja. Pues el sacramento, ciertamente, no puede y no debe amparar bajo su manto legitimista el ejercicio libre de una sexualidad humana a la que desde las filas teoréticas se intuye, en efecto, enormemente desviada, compleja.

Esta necesidad central de seguimiento y pilotaje de la intimidad carnal del «santo» matrimonio se satisface entonces desde distintos frentes y presupuestos. Por un lado, se promueve y se enfrenta constantemente a aquél con el repertorio siempre dispuesto de los modelos de sexualidad matrimonial «heroica», cuyas historias forman una suerte de «jardín de amores santos»; algo que una larga historia y una tradición hagiográfica han podido, no sin paradoja, producir. Empezando para ello por el propio papel de José y María, como protopareja que se propondrá una y otra vez en la ofensiva propagandística que genera Trento[48]. Y esta promoción imperialista de la imagen de la protopareja que redime a la pareja fundacional es algo, también, por cierto, en lo que los pintores de época tendrán un destacado papel, representando una y otra vez esa paradoja viviente de un matrimonio sin consumación; de una procreación «virginal»; de una paternidad sin unión ni cópula.

Pero hemos dicho que otra estrategia, que es en realidad nuestro horizonte, se pone simultáneamente en marcha. La sacralización del matrimonio supone la legitimación de la penetración en él de lo sagrado y de sus representantes. Pues ciertamente nunca se trató de construir en la idea de matrimonio un territorio o espacio libre de interioridad, donde unas conciencias pudieran ejercer su «libre albedrío». Se trataba más bien de un aval que la Iglesia presta a quien se somete voluntariamente, pero que no va a terminar con el propio acto litúrgico y con el contrato regulado ante representantes de la Iglesia.

Es entonces cuando sucede, a la altura de 1560, que la idea de control riguroso se impone, y las «saludables instrucciones» (como la *Salu-*

[48] Un modelo entre muchos de esos textos que avalan la idea de un «matrimonio blanco» lo proporciona, de nuevo, Ortiz Lucio en su *Jardín de amores sanctos*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1589.

dable instrucción del estado del matrimonio [Córdoba, 1566]) empiezan a conformar rígidamente un estado *vigilado* del matrimonio. Habrá que crear este mundo interior de la pareja sacralizada, ahora ya explícitamente, sobre todo en lo que ésta tiene de compleja relación entre cuerpos que deben sortear el placer, para poner su vista en la procreación, única finalidad de la relación que la Iglesia habrá de reconocerle a la unión de vidas de un hombre y una mujer, por lo menos hasta tiempos recientes[49].

Se trata de la conquista de la intimidad de los esposos; de la final penetración de los hombres de Iglesia en el territorio reservado de la alcoba de nupcias. Así, el largo trabajo del confesionario y de la encuesta inquisitorial, realizada sobre el campo de la sexualidad matrimonial, termina definiéndola en cuanto dominio de peligros infinitos.

A cada paso, el moralista, el dogmático, el confesor, encuentran ocasión de pecado, pues ciertamente han trazado muy atrás lo que pudiéramos denominar un «grado cero», un grado nulo, un ejercicio imposiblemente *casto* de la vida matrimonial. Y entonces, todo, literalmente, se convierte en objeto de represión, no quedando espacio en aquel «juntarse copulativamente» que pueda ser apenas tolerado o legitimado por el ojo intransigente que ha penetrado a fondo en la estructura del secreto marital. Y, así, un confesor podía suponer ya pecado implícito en la pregunta retórica que lanzaba al esposo sobre la *positio corporum:* «Cuando cohabitas con tu mujer ¿havéis mudado el lugar propio que pide la naturaleza, para concebir la muger, como es que ésta se ponga encima del hombre?»[50].

Algo inexplícito, que podemos referir al inconsciente masculino, sobredetermina en todo momento las tomas de posición ante el hecho matrimonial. Puede formularse como temor ante el potencial libidinal de la mujer. Viejo tema de las preferencias eclesiásticas éste, que deriva naturalmente del hecho de unas lecturas sagradas que inducen la idea de una mujer causa principal de la «caída» del hombre[51].

---

[49] Sobre el asunto véase A. Rallo Gruss, «El matrimonio: dialéctica y utopía», en *Coloquios matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján,* Madrid, Real Academia Española, 1992, y M. L. Correia Fernández, *Espelhos, Cartas e Guías. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica (séculos XV-XVII),* Oporto, Universidade do Porto, 1995.

[50] Gaspar de San Agustín, *Confessionario copioso en lengua española y tagala,* Manila, Imprenta de los padres franciscanos, 1713, págs. 43-44.

[51] Sobre el tema véase M. E. Sánchez Ortega, *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen,* Madrid, Akal, 1991.

Pero cuestión al cabo que también tiene en el mundo de las letras clásicas una vieja tradición que se sustenta en una *reprobatio amoris*. Será la versión que distribuyan incluso humanistas de la talla de Arias Montano: «¡Ay! los ingentes pesos del trabajo que oprime el linaje humano antaño los trajo al mundo aún reciente el error de la ligereza de la mujer»[52].

El *femineae levitatis error* resuena con fuerza en todo el espacio eclesiástico reformado en Trento, y bajo su concepto se desarrolla un ataque general que cuaja en todos los contextos y espacios, imaginarios y posibles. Entre todos ellos, aquel que naturalmente conecta el campo de la sexualidad femenina con la Inquisición[53]. Como en efecto así sucede en el emblema 94 de la centuria I, en el que Covarrubias escribe bajo el retrato de una sirena [Fig. 68]:

> El vicio de la carne, es una dama,
> Del medio cuerpo arriba muy hermosa,
> Del medio abaxo, pez, de dura escama.
> Orrenda, abominable, y espantosa:
> Con halagos os llama y con su llama
> Abrasa y quema, aquesta semidiosa,
> Por tal tenida entre los carnales,
> Princesa de las furias infernales[54].

«Con halagos os llama»... En efecto, la mujer es la instancia pervertidora por excelencia. La tentadora que cierta rara iconografía gustará de enfrentar incluso, al supracuerpo de la castidad, a Cristo mismo [Fig. 69]. El temor claro ante lo que se supone la demanda desmesurada de placer en la mujer adopta generalmente posiciones de dudoso origen fisiológico. Es una explicación que hayamos también contenida en el discurso del humanismo, como creo que tal vez revele elocuentemente este pasaje de Luis Vives, en su *Institución de la mujer cristiana:* «Está averiguado que no arden en tanto grado los fuegos del monte

---

[52] *Humanae Salutis Monumenta*, «In tabulam praevaricatoris parentum». Véanse los grabados en la edición reciente de Madrid, Swan, 1984.

[53] Véase M. E. Sánchez Ortega, *La mujer y la sexualidad en la perspectiva inquisitorial, op. cit.*

[54] Sebastián de Covarrubias, «Emblema 94. Primera centuria», en *Emblemas morales, op. cit.* Para lo que supone la emergencia de la mujer en la emblemática hispana del Siglo de Oro, véase R. Escalera Pérez, «Monjas, madres, doncellas y prostitutas. La mujer en la emblemática», en V. Mínguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica, op. cit.*, págs. 769-781.

FIGURA 68
Falsirena: la mujer. Sebastián de Covarrubias, «Emblema 94. Primera centuria», *Emblemas morales,* Madrid, Luis Sánchez, 1610.

FIGURA 69
El demonio de la mujer. Diego Noguerol, *Chronica de Armería, llamada Selva y Vergel de Nobles,* ms. Zamora, 1533 (col. privada).

Etna, no la tierra de Vulcano, no los montes de Vesevo y Olimpo, cuanto las médulas de la mujer.»

El temor al cuerpo pulsional de la mujer es *leit motiv* de toda la escritura contrarreformista, y va a crear una gran estela de textos laicos en los que el amor humano será tratado como una gran tragedia

que sobreviene precisamente al hombre, como se puede ver ejemplarmente representado en una obra tardía, la de Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Poema trágico del español Gerardo, y desengaño del amor lascivo*[55].

Es algo que, incluso, tiene una dimensión política, pues entretanto se ha construido un ciclo legendario sobre la «pérdida de España», que es tributario de la idea de desestabilización que el amor «ferino» introduce en la máquina del Estado, y que opera a través de las historias ejemplares de Alfonso VIII y la judía Raquel y el conde Rodrigo y la bella Cava[56]. Al engaño femenino es preciso que se le oponga una especial advertencia masculina, algo que es promovido al estatuto de «virtud», en cuanto forma particular de un «desengaño» que adviene al mundo de los hombres con exclusividad[57]. Es justamente esto lo que autoriza a Quevedo a la exhortación incluso al uxoricidio, todo con tal de liberar la energía masculina cautiva de la belleza medusea:

> Desatad [ministros] los lazos con que la hermosura de las mujeres obliga a los emperadores a que vayan presos de un ceño, y a que padezcan en un cabello señorío; temed más ver a la majestad esclava de su apetito que enojarla; mejor os está padecer su castigo que dexarla padecer su culpa. Si en vuestros príncipes la naturaleza de hombre mancillare lo soberano de la dignidad con pecados, buscad el cuchillo en su enmienda, antes que su favor en su ruina...[58].

«Buscad el cuchillo...» Ésta es ciertamente una anatemización de lo femenino que se desliza pronto por una senda metafórica premarcada[59]. En efecto, *Eros* y *Thánatos* son dominios y reinos conexos, y la

---

[55] Madrid, Imprenta Real, 1654. Sobre ello véase A. Egido, «El *Persiles* o la enfermedad de amor», en *Cervantes y las puertas del sueño,* Barcelona, PPU, 1995.

[56] En estas condiciones, el pasado más arcaico puede ser fuente y remedio ejemplar propuesto a las mujeres actuales. Algo que ocurre —es un ejemplo entre otros— en el tratado de Martín Carrillo, *Elogio de mugeres insignes del Viejo Testamento,* Huesca, Pedro Blusón, 1627.

[57] Este tópico penetra profundamente en la estructura de las letras hispanas, hasta bien entrado el siglo XVIII. Como se ve, por ejemplo, en el texto de Miguel Mont-real, *Engaños de mugeres, desengaños de los hombres,* Madrid, Juan de Ariztia, 1719.

[58] Francisco de Quevedo y Villegas, *La caída para levantarse* (ed. de V. Nider), Pisa, Guardini, 1994, pág. 289. Sobre este autor emblemático y su posición frente al mundo femenino, puede verse ahora A. Mas, *La caricature de la Femme, de Mariage et de l'Amour dans l'oeuvre de Quevedo,* París, Hispano-Americana, 1975.

[59] Véase M. J. Muñoz García, *Las limitaciones a la capacidad de obrar de la mujer casada. 1505-1975,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.

pujanza de uno desemboca de modo inevitable en la evocación del otro. No se trata ahora, en la plena Edad Moderna, de un conocimiento y una exhibición precisa de los sutiles mecanismos que anudan la libido a la pulsión de muerte, y que conducen, en terminos freudianos, a todo placer a aspirar a un «más álla del placer»[60], sino más bien de construir una retórica visual y discursiva que explote con contundencia el juego de oposiciones que se establece en el seno mismo de todo mecanismo de deseo. Y, así, un deslizamiento metafórico fácil nos ha de llevar continuamente en el sistema expresivo barroco a una identificación de la bella con la muerte[61]. Como ciertamente sucede en ese cuadro paradigmático de Camprobin —*La muerte y el galán*—, construido intencionalmente como advertencia para el mundo masculino; podríamos decir citando al clásico: «Para los locos amadores, que llevados de su afición a sus amigas las llaman su dios»[62].

Evocar en la mujer el cadáver que será, he ahí en sustancia una operación desvalorizadora, una estrategia «perversa», destinada a desanimar la libido, a operar un desencantamiento y una suerte de rechazo de la constitución efímera del mundo. Ello nos sitúa ante una suerte de *vaciado pulsional* de ese mismo mundo y sus solicitaciones, al que se anteponen unos valores de lo absoluto que se manifiestan obsesivamente para este tiempo y para esta Península («metafísica») como negatividades, negaciones y tachaduras impresas sobre la superficie de la constitución humana.

Una desconstrucción minuciosa del valor acordado a la belleza se produce por entonces. Según ello, el objeto femenino, en cuanto halaga los sentidos, no es sino el producto de una operación sofisticada del artificio. Como quiere Francisco de Quevedo:

> ¿Viste esa visión, que acostándose fea se hizo hermosa ella a sí misma? ¿Y haces extremos grandes? Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no

---

[60] Estoy citando veladamente el tratado de S. Freud *Más allá del principio de placer.*

[61] Ello supone un desplazamiento de un pensamiento que se había hecho tradicional en la identificación de la lujuria y la muerte. Cfr. un amplio capítulo de Juan de Dueñas *(Espejo del pecador,* Valladolid, s. i., 1553): «Que se domaría la carne si se pensase qual sería después de la muerte» (ahora en la ed. de J. L. Fuertes Herrero, Salamanca, FUE, 1998, págs. 86 y ss.).

[62] Naturalmente estoy citando el exergo de *La Celestina.* El cuadro de Camprobin del museo sevillano del Hospital de la Caridad, lo he reproducido en mi libro *La península metafísica..., op. cit.,* pág. 26.

> natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hace las cejas se hiciese las narices, no las tuviera. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha vuelto salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¿Qué cosa es ver a una mujer que ha de salir a otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas confines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren? ¿Qué es ver una fea o una vieja querer, como el marqués de Villena, salir de nuevo de una redoma?

El «desengaño» barroco, que ha dado luego una expresión muy utilizada en el campo de lo galante hispano, se manifiesta con fuerza en ello y arrastra mucho de lo más significativo que podemos encontrar en el espacio conceptual poético; es decir, en el centro mismo donde se construye el orden metafórico, y más generalmente simbólico e imaginario de una sociedad. Pero podemos suponer que, en cierto modo, haciendo abstracción de unas raíces medievales de esta suerte de *contempu mundi,* es de Trento de donde sale, en efecto, dicho en terminos retóricos y tremendistas, un deseo de acabar con la «hidra del sexo»; deseo que se escinde abiertamente hacia un ataque a la cópula desregularizada, externa al matrimonio, pero que acaba también ciñendo el propio espacio de la pareja sacralizada.

Parémonos por un momento en la primera figura. En virtud de ella, el sacerdote se convierte en la instancia que ejercerá su derecho de tutela sobre la mujer descarriada, lujuriosa, amancebada. Es una preeminencia que los clérigos y moralistas se arrogan; un derecho sobre el cuerpo mancillado de la mujer[63]. La Iglesia *refugio pecattorum,* en efecto. Más si estos pecadores son mujeres y han atentado contra la carne.

Florecen en la época los lugares de «recogidas», y hasta los espacios profanos, como las denominadas «galeras» o prisiones de mujeres, se anexan a la organización eclesiástica con nudos efectivos[64]. La imposición se silencia, se disimula la carga violenta que en lo simbólico os-

[63] Véase M. C. Barbazza, «L'Épouse chrétienne et les moralistes espagnols des XVIe et XVIIIe siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 24 (1988), págs. 99-137.

[64] Dos fuentes de época hablan de ello: Magdalena de San Jerónimo, *Razón y forma de la galera,* Valladolid, Artus Taberniel, 1608, y Cristóbal Pérez de Herrera, *Discurso de la reclusión y castigo de las mugeres vagabundos y delinquentes de estos Reynos.* s. l.; s. a. (ed. por Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas,* Madrid, BAE, 1975). Véase también I. Barbeito, *Cárceles y mujeres en el siglo XVII,* Madrid, Castalia, 1991.

tenta esta autoridad sancionadora que lo masculino alcanza sobre lo femenino. Incluso podemos entender el enunciado discursivo, los amplios tratados teóricos sobre la sexualidad, como una auténtica lucha por legitimar y sancionar aquella autoridad. Los «pastores» tendrán derecho en todo momento sobre el rebaño perdido, extraviado.

Se trata una vez más de la aplicación de las técnicas que habían posibilitado la figura autorial de la subjetividad cristiana. Es el principio de obediencia férreamente conducido el que aquí se aplica al contingente de las mujeres. De la misma manera que la interioridad se ve absolutamente entregada a una voluntad abstracta —la de Dios—, que es gestionada en lo positivo por la Iglesia jerárquica y terrena, voluntad que dicta una cruel subordinación de lo carnal; de modo homólogo, este principio extiende su acción al mundo de la mujer, entendida aquí como «carne del hombre»[65]. El reclamo de obediencia se torna, entonces, absoluto desde los textos, como reflejo que es de un cosmos organizado por jerarquías sublimadas que elevan su estatura sobre la coerción, la censura y el dictado de sumisión que imponen sobre las escalas inferiores[66].

Entonces, es preciso romper ese círculo de silencio, encontrar los escasos testimonios por donde se entrevén las desgarraduras de un orden cerrado e impermeable a la crítica y a la desconstrucción de sus fundamentos. Se hace preciso acudir a otras voces que denuncian el sistema de opresión sobre las conciencias y dominio sobre el cuerpo, que se consigue por este proceso de satanización fabulosa del pecado de la carne. Así, entonces, el emocionante, singular y único testimonio del cronista mestizo Pomá de Ayala, solitario en su denuncia incansable de los vicios del proceso colonizador, que no escapa desde luego a un gigantesco trabajo por reconducir la sexualidad de los indígenas[67]. Pues esta sexualidad, en lo que tiene de ajena a las tradiciones consuetudinarias centroeuropeas, se presenta

---

[65] Desde este punto de vista cobra sentido el que sean las escasas mujeres escritoras del Barroco las que se hagan eco de esa cruzada de la castidad que las afecta. Como ejemplo, véase de Luisa María Padillla sus *Excelencias de la castidad,* Zaragoza, Pedro Laneja, 1642.

[66] Para una explicación de esta virtud de la obediencia, véase la famosa carta de San Ignacio a los jesuitas portugueses de Coimbra, en *Obras Completas,* Madrid, BAC, 1952, págs. 711 y ss. Ello tiene una transferencia al plano de la vida cotidiana, véase sobre este asunto M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Siglo XXI, 1986.

[67] Véase la reciente edición de *Nueva Crónica y buen gobierno,* Madrid, Hiperión, 1988.

como objetivo perfecto —*corpus delicti* ideal— de una estrategia satanizadora[68]. El cuerpo de gozo y de placer del indígena es, así, drásticamente moralizado y reconvertido, en virtud de este mismo «vaciado libidinal» que sobre él se practica, en protomodelo de un otro cuerpo que se le propondrá como nuevo horizonte ejemplar: el del esclavo, el del cuerpo nacido sólo para la carga, la servidumbre y el trabajo [Fig. 70].

En efecto, como reza el texto explicativo de la imagen contenida en la *Crónica y buen gobierno* de Pomá de Ayala, los franciscanos, mediante la acusación de mancebía, retiran con este pretexto a las mujeres de la vida pública y las obligan en su interés propio a un trabajo similar a la esclavitud, de la que sólo lo diferencian los efectos purgativos que se le asocian.

La pasión disciplinada

Pero dejemos estas derivas, las cuales atañen en realidad a lo que podríamos denominar muestras del trabajo destinadas a reconducir las marcas de una sexualidad «cimarrona», exótica, por definición renuente al sacramento. Pues sucede que es hacia la pareja legalizada por la *benedictio* hacia donde se dirigen, no por casualidad, las estrategias más sofisticadas de los aparatos ideológicos de poder eclesiástico en la época. Pareja en cuya intimidad hemos ya dicho que se penetra para censurar en ella incluso las muestras más puras y sentimentales de lo que es el amor humano. Y es que entonces será resaltada con fuerza y evidencia la idea de que en realidad todo ese «amor humano» oscurece y lastra extraordinariamente la llegada de aquel otro amor, el amor divino. Como de nuevo escribe Arias Montano: «Para ello conviene desnudarse de todas las aficiones de la carne... que detiene y retarda los efectos de aquel amor con el cual Dios amó de tal manera al mundo que dio a su hijo Unigénito»[69].

Esta desvalorización activa del valor de la sexualidad dentro del propio matrimonio en el seno del dispositivo contrarreformista se muestra, leída desde nuestra contemporaneidad, como, propiamente, un *antihumanismo,* una pulsión nihilista y desvertebradora de lo que son

[68] Sobre la proyección en el mundo colonial de la estructura familiar continental, véase AA.VV., *Familia y sexualidad en Nueva España,* México, FCE, 1982.

[69] *Dictatum Christianum,* Antwerpiae, Christophori Plantini, 1575, pág. 184.

FIGURA 70
La mujer indígena sojuzgada. Pomá de Ayala, *Nueva Corónica y buen govierno*, h. 1615, ms. Biblioteca Real de Dinamarca.

el hombre y sus construcciones de sentido. La hostilidad hacia el mundo desconstruye, incluso, el refugio sentimental último, la pareja humana, y muestra así su rostro más negativo, que incluso llega a la negación de las obras de Dios y las leyes de la naturaleza, y ello por temor a que éstas aparten del propio Dios[70]. Algo que comienza hoy a ser señalado desde nuevas concepciones teológicas[71] [Fig. 71].

Todo ello caracteriza elocuentemente la vivencia española de un pirronismo cristiano, de un catolicismo agónico y trágico, específico de la que fue conocida, por las muestras extremas que de ello dio, como la «península metafísica»[72]. Catolicismo «triste» —incluso «tétrico»—, del que acabó de dar cuenta casi en nuestros días quien fuera el último pensador de su sentido entre nosotros, Miguel de Unamuno[73]. Habremos pues de reconocer que la «malvada naturaleza» del amor y el «menosprecio de las criaturas» y derogación de todo lo carnal, en cuanto componen una humanidad entendida como una suerte de «bestia *cupidissima*», forma parte esencial de los vocabularios de la mística y de los autores espirituales *tout court* que cruzan el espacio barroco.

Así, un analista despiadado (o esto al menos nos parece ahora), un jesuita que escribe en el segundo decenio del 1600, propone como medida profiláctica en el seno del matrimonio un despegamiento y una praxis de la reticencia del hombre hacia la mujer, que afecta también a lo verbal, a las muy temidas «palabras del amor», las cuales según la doctrina alejan de Dios en el gusto y complacencia pecaminosa por su criatura[74]. Y así resulta que:

---

[70] Ello tiene su correspondencia también en el espacio profano; véase, por ejemplo, V. Infantes, «La *Sátira matrimonial* de Luis de Aranda. Un poema inédito de la misoginia del Siglo de Oro», *Canente. Revista de Literatura,* 5 (1989), págs. 101-134.

[71] «Si l'on poussait cette perspective d'hostilité au monde jusqu'à ses conséquences logiques, on se verrait dans l'obligation de condamner comme mauvais chrétiens tous ceux qui aiment le monde por lui-même et opérent pour le progrés social et scientifique, sans avoir en vue ni l'apologétique ni la défense des intérêts ecclésiastiques. Encore plus: qu'un homme aime sa femme pour elle-même, et non point pour la rapprocher de Dieu ou pour contribuer avec elle au peuplement du ciel, cela aussi devrait être considéré comme une imperfection, et effectivement, il n'y a pas si longtemps, beaucoup de chrétiens pensaient vraiment ainsi» (I. Leep, *Teilhard et la foi des hommes,* París, Fayard, 1963, pág. 91).

[72] De nuevo, véase con el mismo título mi *La península metafísica..., op. cit.*, «Crisis de las letras y decadencia general del saber en la España de la Contrarreforma».

[73] Naturalmente, es preciso leer del filósofo vasco, para este cuestionamiento de lo carnal, su *Agonía del cristianismo.*

[74] Sin embargo, constatamos también cómo F. Vázquez y A. Moreno *(Sexo y razón..., op. cit.,* pág. 285) han percibido de qué manera, a partir de mediados del siglo XVII, se produce una cierta penetración de la componente sentimental y permisiva con respecto al papel del amor en los tratados moralistas de Noydens, Martín de Torrecilla, etc.

FIGURA 71
Las bodas del cielo y el infierno. Joaquín de Bolaños, *La portentosa vida de la muerte,* México, Herederos de Joseph de Jáuregui, 1792.

FIGURA 72
La mujer de Job se burla de su sufrimiento. Jean Le Clerc, *Job mocqué par sa femme,* grabado, París, 1611.

> El perfecto casado no ha de hablar su mujer ordinariamente con nombres de mucha ternura, y que signifique demasiada blandura y amor, qual se denota por aquella palabra «mía», sino con la autoridad y gravedad que conviene[75].

Y es que la mujer es evocada preferentemente en la escena contrarreformista como el sujeto que aparta al varón de su tarea específica de elevación espiritual. Y a estos efectos, determinadas historias de las Sagradas Escrituras van a ser evocadas, sobre todo plásticamente, para terminar procurando la concepción de una pareja desigual, no equipolente. Como sucede a estos propósitos con la historia ejemplar de Job y la burla que de él hacía su propia mujer, que lo aparta de sus penitencias y de su obediencia a Dios y, en definitiva, vuelve

[75] Francisco Arias, *Aprovechamiento espiritual,* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1588, pág. 27.

a tentarle, en una revisión forzada del mito de la culpa y del paraíso perdido[76] [Fig. 72].

Peligro potencial de la libido femenina, que también se manifiesta como concreta perdición del cuerpo masculino, que cae, a su contacto, en la enfermedad, en la atonía, en el descontrol y morbo melancólico:

> Los médicos árabes ponen por indicios del amor lascivo la voz meliflua, las palabras afectadas, los suspiros profundos, a menudo el rostro baxo, triste, pensativo; huir el trato y la conversación de los amigos, buscar lugares solitarios y desiertos; tener hundidos los ojos y el movimiento de los párpados muy apresurado, mudar muchos semblantes en poco tiempo, estando unas veces demasiado alegre y otras notablemente triste; apresurar el aliento con las ansias que el corazón siente con el veneno; mudar los colores cuando oye el nombre del que ama...[77].

Y es que sucede también, junto con estos efectos fisiológicos perversos, que se supone derivan de la excesiva frecuentación de la mujer, desde 1580 aproximadamente, que el discurso teológico encuentra un argumento clave para el rechazo por parte del varón de la pasión venérea. Naturalmente se trata de la compleja figura ya insinuada de la melancolía, de la *atra bilis,* que venía vagando por el espacio médico desde aquella primera referencia que a ella se contiene en el Problema XXXI de Aristóteles[78].

El discurso dogmático —auxiliado aquí por la teoría que provienen de campos del saber laicos— se apropia de la sintomatología del melancólico, para achacarla por completo a quienes se sitúan bajo el reinado de Venus[79]. Como escribe López de Villalobos:

> Esta imaginativa adolece algunas veces de un género de locura que se llama alienación... Los enamorados son de esta materia: que

---

[76] El caso puede tener un lado cómico, que ha sido explorado por M. Torres, «El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope: el galán escarmentado», en A. Redondo y M. Vitse (eds.), *Quelques aspects des peurs sociales dans l'Espagne du Siècle d'Or,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 134-156.

[77] Fray Joseph de Jesús María, *Excelencias de la virtud de la castidad,* Alçalá, Matheuat, 1601.

[78] Véase Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXXI,* Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

[79] Un texto teórico francés sanciona esta unión a la altura de 1610. Se trata de la obra de J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'Amour ou mélancolie érotique,* ed. recientemente en Valladolid, *Revista de Neurosiquiatría,* 1997.

la imagen de su amiga tienen siempre figurada y fija dentro de sus pensamientos, por donde no se pueden ocupar jamás la imaginación en otra cosa; en esta imagen, y en las cosas ajenas y tocantes a ella, están transportados y rebatados todas las horas; con ella hablan, della cantan y della lloran, con ella comen y duermen y despiertan, a ninguna cosa responden a propósito, ni piensan que puede hablar nadie de otra manera sino aquella[80].

Conjurar el peligro en la mujer[81]. Cerrarse y cegarse a su visión siempre insinuante y peligrosa. Ésta sería la advertencia constante que emana de los textos morales de la «era barroca». Tal que lo revela *Convalecencia del alma,* de Pedro Álvarez de Lugo:

> ¡Oh! qué fiera es la batalla donde las cejas son arcos de las flechas que se arrojan! ¡Oh, qué fiera, y qué rara, pues son tus mismos ojos, las armas que te hieren, si los expones al riesgo!
>
> Milagro de menos quenta, como advirtió San Bernardo, es resucitar a un muerto, que salir con vida el alma que consintió a los ojos arrojarse a los peligros. A los peligros venéreos, donde las hermosuras son agradable riesgo de la vista; pero qué digo, hermosuras, si también ay peligro en las fierezas... También puede la gracia de las feas, privarte de la gracia[82].

Amor hereos, pues. *Erotes,* como diría Lope, que hace locos; que se supone afecta profundamente a la complexión moral, mental y civil del hombre[83].

---

[80] En *Anfitrión. Comedias de Plauto,* Madrid, Atlas, 1957, pág. 36. Para el tema de la imagen obsesiva del amante, véase el extraordinario libro de G. Seres, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1996.

[81] Algo que se extiende por todo el universo discursivo, acogiendo una pluralidad de determinaciones, como las que se pueden encontrar en el libro de Antolínez de Piedrabuena, *Universidad de amor y escuela del interés: Verdades soñadas, o sueño verdadero. Al pedir de las mugeres,* Murcia, Luis Veros, 1639.

[82] *Convalecencia del alma más perdida quando más bien hallada en el inmundo cieno de los vicios,* Madrid, Juan García Infanzón, 1689, pág. 74. Cit. por la ed. en facsímile de Sánchez Robayna, La Laguna, Nueva Gráfica, 1993.

[83] Una buena parte del libro de T. Scott Oufas *(Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature,* Londres, University of Missouri, 1984) está consagrada al tema. Amor cuyos tormentos se aproximan a los de la agonía y el tránsito hacia la muerte, recogiendo una tradición poética que en Safo, Catulo y Longino aproxima la descripción de los tormentos del amor al modo en que Lucrecio *(De rerum natura,* III, 152-156) refiere los síntomas del terror que precede a la muerte.

Quizá una buena prueba del desprecio que se levanta en esta nueva época en el interior del discurso dogmático (pero también espiritualista o místico, por extenso) sobre el ejercicio de la sexualidad, y que se manifiesta como puro rechazo del placer —y de quien es su agente particular, la mujer—, allá donde éste se manifieste[84], la constituya el repertorio de expresiones que los analistas del matrimonio y del amor utilizan para definir el juego de los cuerpos y sus implicaciones siempre desmerecedoras.

Hay aquí, y se evidencia en ello, toda una elaboración de un campo lingüístico específico, el cual trata desesperadamente de oponerse con fuerza a los vocabularios y construcciones acrisolados por la tradición erótica, que habían alcanzado entretanto un gran prestigio. Se pretende un vuelco sustancial en los planos metafóricos, donde se juega un nuevo orden de valores. Y entonces la sexualidad aparece procesada en una lengua conceptuosa que se deja determinar por una orientación abiertamente negativa. Mientras, la literatura propia, positivamente erótica, entra, a partir de 1564, bajo el dominio de un férreo control inquisitorial[85].

Es una consecuencia importante de Trento. Tanto, que bajo su influencia caen también cuantos escritores dependen de su órbita de moral estricta (en cierto modo todos). Y entonces, entre nosotros, aparecen las generaciones de productores de discurso entregados entusiásticamente a arrastrar la sexualidad hacia un mundo de connotaciones groseras, bestiales, sucias e incluso asquerosas, que constituyen la subversión misma de los mecanismos metafóricos idealizantes[86]. Se evocará explícitamente la figuración de un protipo de mujer «a lo Maritornes»; nuevas féminas capaces —como leemos en *El Quijote*— de hacer «vomitar a un arriero».

Todo ello aparece abiertamente conectado entonces con el dominio de una escatología popular, la cual se complace en colaborar en la

---

[84] Véase Le Goff, «A rejeiçao do prazer», en AA.VV., *Amor e sexualidade no Occidente,* Lisboa, Terramar, 1991, págs. 197-207.

[85] Regulación tridentina expresa en el Index de 1564, en cuya *regula VII* se prohíbe abiertamente lo lascivo y obsceno contra la fe y las costumbres en los libros: *Libri, qui res lascivas, seu obscenas ex professo tractan, narrant aut docent... omnimo prohiberentur* (en J. Martínez de Bujanda, *Index des Livres Interdits,* Sherbrooke-Ginebra, Librairie Droz, 1984-1989).

[86] Véase, para el caso del teatro, T. J. Kirschner, «El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad, 1993, págs. 549-561.

decadencia específicamente española del antiguo, noble y elitista ordenamiento cortés del amor y sus formas. Un cierto Quevedo, naturalmente, es un ejemplo de ello, pero no el único[87].

En este mundo que manifiesta la distancia que ya en el lenguaje se desea poner frente a lo entonces abiertamente tenido como pecado por antonomasia, son muchas las cosas notables que se imponen y operan.

Entre todas las posibles, me gustaría recordar ahora una expresión que es sin duda paradigmática del decaimiento grave que en el siglo experimenta el mundo del amor y de la relación física. Se trata de una frase hecha que aparecerá a menudo en los protocolos inquisitoriales. Sistemáticamente estos protocolos rebajan la cópula a lo que ellos piensan en realidad que el acto carnal constituye: una pérdida de lo específicamente humano, un sumergirse en una disolución universal, donde la individualidad tensada y dolorida por el sentimiento de culpa y de pecado se pierde y se anega, relajándose. En efecto, «hacerse nadie»; amar, sinónimo de «hacerse nadie» *con* el otro; «hacerse nadie» *en* el otro[88].

Los muy castellanos «holgar», «follar», «copular», de resonancias gayas, profanas y orgiásticas, se transforman en este severo apotegma moral. Entrar en el reino del *full contact* físico es considerado entonces «hacerse nadie», perderse, perder el alma, embrutecerse...

Éste es el tono postridentino, tal y como se manifiesta en felices (lo digo por el éxito que por entonces alcanzan), ingeniosas expresiones. A través de ellas circulará una visión general devaluarizadora total sobre esta central parcela de la articulación de lo humano. Sobre esta pauta generalizada de desprecio profundo de la carne y sus efectos —más: con una repugnancia específica que se traduce en una retórica de la degradación—, el discurso contrarreformista abre asombrado el campo de exploración y estudio, aumentando sin cesar el catálogo de lo perverso y polimorfo sexual, al tiempo que amplía sin límite preciso el corpus verbal y descriptivo de lo que son sus «horrores».

Así entonces Gracián puede encontrar una feliz imagen y tender en torno a la mujer, solícita y bella, todo un campo metafórico abier-

---

[87] Lentamente se va imponiendo una visión de estos escritores como auténticos agentes de una «depresión simbólica del idealismo español», entregando a la germanía y al lenguaje degradado los valores de una sociedad. Véase ello formulado vacilantemente en J. P. Quiñonero, *De la inexistencia de España*, Madrid, Tecnos, 1998.

[88] La expresión ha sido encontrada y convertida en argumento para un libro ya citado —*Hacerse nadie*— por A. Rodríguez.

tamente negativo. En efecto, la mujer es «yedra», cuyo abrazo mortal seca los árboles más copudos:

> ¡Oh, qué lástima (se lamentaba Critilo) que al más empinado cedro, al más copado árbol, al que sobre todos se descollaba, se le fuese apegando esta inútil yedra, más infructífera cuanto más lozana! Cuando parece que le enlaza, entonces le aprisiona, cuando le adorna, le marchita, cuando le presta la pompa de sus hojas le despoja de sus frutos, hasta que de todo punto le desnuda, le seca, le chupa la sustancia, le priva de la vida y le aniquila: ¿qué más? ¡Y a cuántos volviste vanos, cuántos linces cegaste, cuántas águilas abatiste, a cuántos ufanos pavones hiciste abatir la rueda de su más bizarra ostentación! ¡Oh cuántos que comenzaban con bravos aceros ablandaste los pechos! Tú, eres al fin, la aniquiladora común de sabios, santos y valerosos[89].

El proceso de este «tercer tiempo» postridentino que trato de definir y cercar de modo muy general es largo y complejo, y en su transcurso se sitúan momentos álgidos en lo definitorio, como cuando se publica el famoso tratado *De sancto matrimonii* de Sánchez, en el cual no entraremos[90] [Fig. 73]. Pero momentos estelares de esta verdadera «ocupación» que la dogmática moral realiza sobre el territorio de Venus los constituyen también, por supuesto, obras como *La perfecta casada*, la cual simboliza la entrada en campo de escritores con una potencia retórica y metafórica superior a la de los propios legisladores dogmáticos y, por supuesto, también dotados de una capacidad de obtener recepción muy grande y extendida en el tiempo, pues no en vano, en este caso, se trata de Fray Luis de León, uno de nuestros grandes maestros y señores del idioma.

Perfectos casado y casada, sobre los que se trata de construir el edificio todo de la ortodoxia práctica, al tiempo que todo lo que queda fuera de él es anatemizado y perseguido por esas mismas fechas. Como ha visto Kamen: «Un análisis de las faltas muestra que los asuntos rela-

---

[89] B. Gracián, *El comulgatorio* (ed. de E. Cantarino), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pág. 739. El propio Gracián construirá una arquitectura alegórica para designar el centro de sexualidad femenina, la vagina, como antro de horrores, según ha visto L. F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*, Madrid, Espiral Hispanoamericana, 1998, págs. 143-163.

[90] Véase *De sancto matrimonii sacramento*, Madrid, Luis Sánchez, 1605 (primera ed. de Génova, 1602). Se trata de un texto fundador, que ha sido exhaustivamente estudiado por M. Bajén Español, *Pensamiento de Tomás Sánchez sobre moral sexual*, Granada, Universidad, 1976.

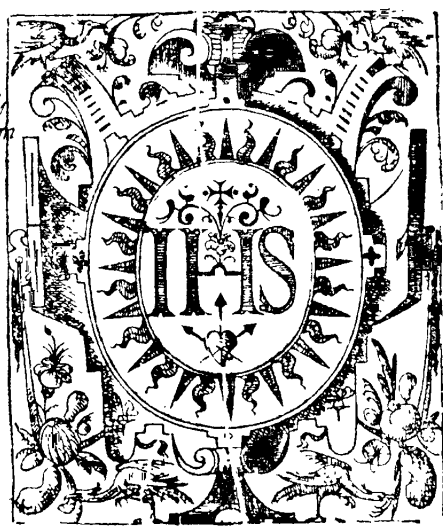
TOMVS SECVNDVS

DISPVTATIONVM DE SANCTO MATRIMONII SACRAMENTO.

AVTHORE THOMA SANCHEZ
Cordubensi è Societate IESV.

In hoc secundo tomo continetur liber septimus, qui de impedimentis Matrimonij agit, cum duplice indice locupletissimo.

AD ILL.MVM ET REVER.NVM D.D. FERDINANDVM
Niño de Gueuara Card. S. R. E. Archiepis. Hispalensem,
. Consiliarium à Statu Catholicæ Maiestatis.



Anno 1605.

CVM PRIVILEGIO.

Madriti, Prælo & expensis Ludouici Sanchez.

FIGURA 73
El gran tratado sobre el matrimonio. Thomás Sánchez, *De sancto matrimonii*. Madrid, Ludovici Sánchez, 1605.

cionados con el sexo eran con mucho los más perseguidos por la Inquisición en este período de la Contrarreforma (h. 1585).» Y es que, en efecto, desde 1573 una instrucción de la Suprema Inquisición animaba ya a actuar contra la «simple fornicación», dando indicaciones a los tribunales para que «procedáis contra los que tuvieren este herror como contra herejes»[91].

Heredero del espíritu de Erasmo, el libro de Fray Luis de León traza un último discurso de la elevación por el amor matrimonial[92]. Y ello antes de que el siglo se hunda en una línea que hace del sexo una obsesión y de su descripción el horizonte todo del trabajo doctrinal *more negativo*.

Puede ser, entonces, en las obras que siguen cronológicamente al canto de cisne luisiano, en textos como el de Thomás de Truxillo de la orden de Predicadores, donde podamos asistir a la operación abierta de desprestigio de la dignidad de la sexualidad, independientemente de si es practicada dentro del matrimonio o fuera de él. El sexo se interpreta, en este *Miserias del hombre*[93], como la marca primordial de la pérdida edénica. Causa primera de la caída, ya nada hay en él, para Truxillo y quienes le siguen por este camino, que pueda resultar redimible, o se haga susceptible de alcanzar un respeto frente a las formaciones dogmáticas y los tribunales que legislaban sobre el *foro interior* y *exterior* de la conciencia.

Así, en particular dentro de unas cuantas órdenes religiosas, a cuya cabeza se sitúan los jesuitas, el horror a la mujer como agente de la sexualidad se reparte también con un menosprecio activo del valor de los sentidos, a los que se trata de humillar o, incluso, de destruir, si no están como «vueltos hacia dentro»[94], explícitamente subordinados a la tarea de la construcción de la morada espiritual del yo[95]. Algo que aparecerá claramente evocado en la obra *Aprovechamiento espiritual* del jesuita Francisco Arias[96].

---

[91] Kamen, *Cambio cultural...*, *op. cit.*, pág. 300.

[92] Del que puede ser también un ejemplo próximo la obra del jesuita Gaspar Astete, *Govierno de la familia y estado del matrimonio*, Valladolid, Alonso de Vega, 1598. Sobre la influencia de Erasmo en Fray Luis, véase S. Keefe Ugalde, «Reflection of Erasmian Thought in *La perfecta casada*», *Revista de Estudios Hispánicos*, X/3 (1976), págs. 350 y ss.

[93] Barcelona, Herederos de Pablo Malo, 1597.

[94] Sobre la composición de lugar ignaciana, véase mi *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, *op. cit.*

[95] Véase sobre el asunto mi artículo: «La Compañía de Jesús: imágenes y memoria», *Hiperión*, 3 (1979), págs. 56-63.

[96] *Op. cit.*

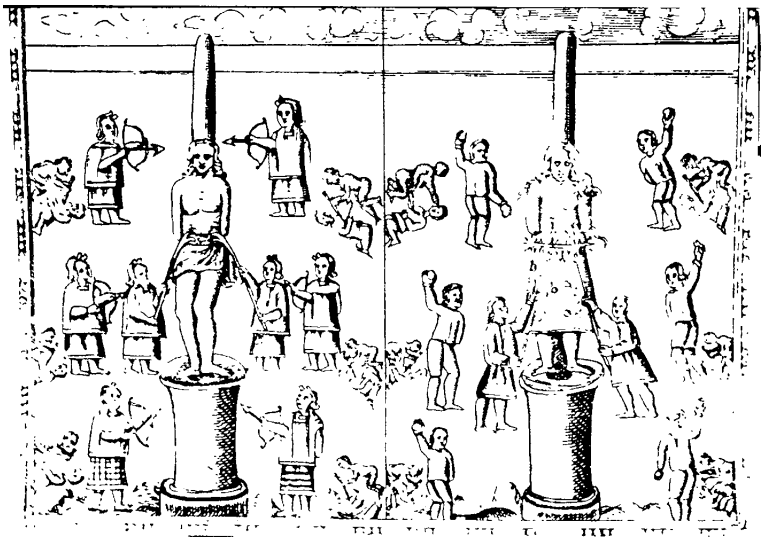


FIGURA 74
El imaginario del castigo a la lujuria indígena. Diego Valadés, *Rhetorica Christiana,* Perugia, s. i., 1579.

Y es por este ánimo por lo que la figura del matrimonio puede quedar circunscrita en la órbita de lo que debe ser tolerado, pero que no deja tampoco de repugnar íntimamente a los espíritus elevados. La alabanza del celibato sacerdotal, amenazado de revisión siempre en el seno de las luchas ideológicas con los protestantes, deviene execración indisimulada de lo que la propia Iglesia sanciona sacramentalmente, permite y fomenta: el matrimonio.

Ello posibilita que una formación eclesiástica más exigente, cual la que procede de las reformas y nuevas observancias, elija el camino de teatralización, de *maximización* del voto de castidad, que termina por adueñarse y casi representar en exclusiva una condición sacerdotal o santa. Por eso los eremitas, los cartujos, las emparedadas, los carmelitas descalzos y camaldulenses teatralizan esa misma condición, la convierten en el centro de sus prácticas y penitencias, mostrando y produciendo imágenes del intenso dolor que cuesta apartarse del ejercicio de lo carnal, pero insinuando al mismo tiempo que no hay, en realidad, otro camino que este de «espinas» para hacerse bienquisto a los ojos de Dios.

Los *teatros* de la castidad santa y de la abstinencia heroica repletan nuestro momento barroco, ciertamente, y casi se puede decir que constituyen lo más peculiar de él. Y es que aquéllos han conocido una intensificación a partir de fines del siglo XVI, cuando la maquinaria dialéctica tridentina irrumpe abierta y francamente en el campo acotado de la sexualidad[97] [Fig. 74].

Concebida ésta como pasión y como desorden del corazón y de los sentidos, es notable que en su descripción y cerco conceptual se vayan a emplear todas las habilidades retóricas y todo el despliegue de una casuística de cuño escolástico, la cual va a dimensionar y a estructurar ese campo, produciendo una deformación en él debida al diferencial de potencialidades en juego.

Entonces el abismo se abre y la fractura se hará difícil de recomponer, marcando gravemente la distancia específica que media entre los hechos de la pasión y las arquitecturas logicistas que operan en el Barroco en medio de una extraordinaria frialdad dogmática.

[97] Construyendo «en positivo» un discurso, por un lado; pero, por otro, censurando y prohibiendo progresivamente todo lo que pueda representar una literatura obscena y lasciva. Cosa que resulta por demás visible en el hecho de que, mientras el *Index* preparado por el cardenal Quiroga en 1583 y 1584 no recoge la *regula VII* que directamente prohíbe los libros lascivos (véase *supra*), el de Sandoval y Rojas acepta esa misma *regula* que reza: «Quedan prohibidos los libros que tratan, cuentan i enseñan cosas lascivas de amores, o otras qualesquiera, mezclando en ellos heregias o errores en la fe, ora sea exagerando i encareciendo los amores, ora de otra manera» (véase sobre el tema M. L. Cerrón Puga, «La censura literaria en el *Index* de Quiroga [1583-1584]», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional Aiso*, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, pág. 416).

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos, y no comerciales